National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LE SENS ET LE JEU DES FORMES: étude de *Sauvage-sauvageon* M.-A. Primeau

BY

Hélène Pierrette Bessette ©

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS

IN

FRENCH-CANADIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1995

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-01501-7

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LIBRARY RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Hélène Pierrette Bessette

TITLE OF THESE: LE SENS ET LE JEU DES FORMES: étude de *Sauvage-sauvageon* de M.-A. Primeau

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1995

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Hélène Bessette

606, 9825 - 103 Street
Edmonton, AB T5K 2M3

DATE: April 21, 1995

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled LE SENS ET LE JEU DES FORMES: étude de *Sauvage-sauvageon* de M.-A. Primeau submitted by Hélène Pierrette Bessette in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS IN FRENCH-CANADIAN LITERATURE.

Dr. Donald Bruce, Co-Supervisor

Dr. Paul Dubé, Co-Supervisor

Dr. George Lang, Chair

Dr. Maurice Legris, External

DATE: April 18, 1995

ABSTRACT

This study is based on Marguerite Primeau's last novel, *Sauvage-sauvageon*, in which the main character resorts to various textual procedures in an attempt to capture or to construct the patterns of her life. In particular, three formal procedures are used here: the generic, enunciative and intertextual interrelationships that structure the text are linked with the character's 'textual' as well as 'empirical' experiences. Through a careful scrutiny of her experiences and of her education, the protagonist attempts to define the elements that brought her to a problematic but crucial understanding of her life.

RESUME

Cette étude est basée sur le dernier roman de Marguerite Primeau, *Sauvage-sauvageon*, dans lequel le personnage principal, a recours à divers procédés textuels dans le but de saisir ou de construire la cohérence de sa vie. Surtout trois procédés formels sont relevés ici: les mélanges génériques, énonciatifs et intertextuels qui structurent le texte sont mis en rapport avec les plans du 'vécu textuel' et du 'vécu empirique'. Par l'examen de ses expériences et de sa formation, le personnage principal cherche à cerner les éléments qui ont concouru à l'amener à une compréhension problématique mais décisive de sa vie.

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier tous ceux qui m'ont permis de réaliser cette étude. D'abord, Donald Bruce et Paul Dubé qui ont accepté d'être directeurs de ma thèse à un moment où ils étaient très occupés: leurs critiques, leur appui et leur temps ont été fort appréciés. Ensuite, j'aimerais exprimer ma gratitude à mes parents, Jules et Réjeanne Bessette, aussi bien qu'à chaque membre de ma famille (Gilbert, Diane & Lenord, Maurice, Claude et Marilyne & Dwayne) pour leur appui - inlassable/continuel dans tous les sens possibles. Enfin, je tiens également à remercier Florence Lehmann ainsi que tous ceux qui ont bien voulu m'aider dans cette entreprise. Un gros merci à tous et à chacun!

TABLE DES MATIERES

Introduction.....1

Premier chapitre:
La problématique de la catégorisation générique 9

Deuxième chapitre:
Le(s) je(ux) de l'énonciation 32

Troisième chapitre:
Echos intertextuels 45

Conclusion.....67

Bibliographie.....71

ABREVIATIONS

Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone	(DBLF)
Dictionnaire des littératures de la langue française	(DLLF)
Dictionnaire des noms communs en couleur	(DNC)
Dictionary of French Literature	(DFL)
Multidictionnaire des difficultés de la langue française	(MDLF)
Sauvage-sauvageon	(SS)

INTRODUCTION

Le mal se fait sans effort,
naturellement, par fatalité;
le bien est toujours le produit d'un art.

Charles Baudelaire, *L'Art romantique*

En 1986, Marguerite Primeau, s'est vue décerner le prix Champlain pour *Sauvage-sauvageon* (1984), un prix qui récompense les meilleures oeuvres littéraires francophones hors Québec. A cause de l'absence d'un public intéressé à tout ce qui touche à la francophonie dans l'ouest canadien, la région d'où elle vient, cette auteure n'a reçu qu'un succès d'estime. Dans une entrevue, Marguerite Primeau fait allusion à cette problématique:

> Le public s'intéresse davantage aux littératures québécoise et française. (...) Que faudrait-il faire pour améliorer la situation? Peut-être davantage de publicité dans les journaux, à la radio, à la télé? Au Québec, et peut-être même en France? Mais tout cela coûte cher, et ni les éditeurs ni les auteurs ne peuvent se permettre de telles dépenses. (Dubé, 127)

Née dans un tel milieu, cette auteure demeure fascinante par ses expériences uniques. A cet égard, E.D. Blodgett constate dans la préface de *Maurice Dufault, sous-directeur* que "des écrivains francophones qui connaissent l'Ouest il y en a très peu. [Marguerite] Primeau est de ceux-là, et des meilleurs." (Primeau, 5) Son roman *Sauvage-sauvageon*, sur lequel on n'a pas encore fait beaucoup d'études, est marqué par ce genre de connaissances. En plus, chaque re-lecture de cette oeuvre de style remarquable donne lieu à de nouvelles interprétations du texte. Comment Marguerite Primeau est-elle parvenue à devenir l'écrivaine qu'elle est aujourd'hui?

Cette auteure qui est originaire de Saint-Paul des Métis en Alberta y a fait ses études primaires et secondaires, sauf la dernière année de l'Ecole secondaire qu'elle a terminée à

l'Académie de l'Assomption à Edmonton. Après avoir réussi à son brevet d'enseignement à l'Ecole Normale à Edmonton, elle a passé une dizaine d'années à enseigner dans des écoles nord-albertaines. Entre 1943 et 1948, elle a poursuivi l'étude des littératures française et anglaise dans le département des langues modernes à l'Université de l'Alberta et a obtenu un baccalauréat et une maîtrise ès arts. Nommée boursière du Gouvernement de France en 1948, Marguerite Primeau est allée à Paris pour continuer ses études en littérature contemporaine à la Sorbonne. Peu après, elle a fait un séjour d'un an à Nice où elle a travaillé comme assistante d'anglais au Collège moderne des jeunes filles. Dès son retour aux sources, elle a repris l'enseignement secondaire avant de retourner à l'Université de l'Alberta où elle s'était vue offrir un poste temporaire.

En 1954, elle a déménagé à Vancouver et de 1954 à 1979, elle a été professeur de langue et de littérature françaises à l'Université de la Colombie-Britannique. Entre les années 1959 et 1962, elle a également donné des conférences à la radio sur plusieurs auteurs français du vingtième siècle. A peu près à l'époque où a paru son roman *Dans le muskeg* (1960), elle a collaboré avec deux autres professeurs, K. Brearley et R.-R. Jeffels à *Contes et scénarios*, un livre où des contes de Maupassant, Zola et d'autres, ont été transformés en courtes pièces de théâtre à l'usage d'étudiants de première année universitaire. Au cours de sa vie, elle a écrit un certain nombre d'articles critiques qui

ont paru dans *Canadian Literature*, *The French Review* et *Critical Bibliography of French Literature: 20th century*.

Après avoir pris sa retraite en 1979, elle a publié les romans *Maurice Dufault, sous-directeur* (1983) et *Sauvage-sauvageon* (1984) et un recueil de six nouvelles, *Le totem* (1988). Cette auteure mériterait d'être lue davantage car comme le déclare Jules Tessier,

> parmi tous les écrivains qui oeuvrent actuellement sur le territoire de l'Amérique française, il en est peu qui s'expriment dans une langue aussi soignée, travaillée et policée que Marguerite Primeau. (Tessier, 202)

Qui plus est, sa connaissance des francophones de l'ouest canadien qui imprègne toutes les pages de ses romans demeure une contrilution importante à l'ensemble de la francophonie: elle offre la représentation d'une réalité francophone tout à fait unique en soi.

Avant d'aborder l'étude de *Sauvage-sauvageon*, il est cependant essentiel de noter, que bien que la vie de l'auteure ressemble à celle de la narratrice-personnage, aucun lien direct ne se fait entre la narratrice, le personnage principal et l'auteure. Dans cette oeuvre, il est question d'un personnage principal, Maxine Lefebvre, qui décide de faire un retour dans son passé pour déterminer ce qui la pousse à vouloir se suicider. Situé dans le cadre d'une réflexion existentielle, ce texte se compose d'une abondance de structures formelles telles les formes génériques, les diverses positions énonciatives et les

références intertextuelles. Dans ce roman, Marguerite Primeau

> [a] laissé la protagoniste tracer sa route comme bon lui semblait. C'est de là que sont venus les allusions au théâtre et les changements de technique. (Dubé, 130)

La confusion que ressent la narratrice-personnage face à son passé se manifeste ainsi par son emploi abondant de techniques narratives qui serviront au bout du compte à donner une cohérence à sa vie. La présente étude qui se divise en trois chapitres portera justement sur le rôle que joue chacune de ces formes discursives dans le texte. En quoi la narratrice-personnage démontre-t-elle le processus de délimitation de sens à l'oeuvre chez l'individu au moment où il tente, par le langage des autres, de saisir le sens de 'sa réalité'?

Dans le premier chapitre, il sera question d'un examen des formes génériques (tragédie, drame, mélodrame, et comédie) que la narratrice emploie pour représenter sa vie, qu'elle perçoit comme une "pièce de théâtre." (SS, 158) Cette classification qui se retrouve à la fois dans la narration et dans la vie du personnage de Maxine révèle à quel point la catégorisation des formes narratives joue un rôle non seulement dans le roman (le vécu textuel), mais également dans le monde hors du roman (le vécu empirique). La narratrice envisage les événements qui ont eu lieu au cours de sa vie d'une mulitiplicité de façons et en fait ressortir la complexité. Le lecteur est ainsi amené à se poser la

question suivante: pourquoi la narratrice n'arrive-t-elle pas à classer cette "pièce de théâtre" (SS, 158), ni la vie du personnage de Maxine Lefebvre dans un cadre précis?

De là, le chapitre suivant traite des positions énonciatives diverses auxquelles la narratrice a recours pour décrire la vie de Maxine Lefebvre. Premièrement, les voix énonciatives variées (les première, deuxième et troisième personnes du singulier) qui exposent les dimensions multiples du personnage principal se rapportent toutes à la narratrice car c'est elle qui relate l'histoire de sa propre vie. La première personne correspond au discours interne qui se retrouve chez Maxine tandis que les deuxième et troisième personnes sont représentatives des discours externes qui ont façonné (et qui continuent à façonner) la vie de cette narratrice-personnage. L'emploi des mêmes pronoms pour se référer à deux époques différentes (le présent/le passé), mène cependant à une remise en question non seulement de l'efficacité de la représentation textuelle, mais des rapports entre le vécu de l'écriture et le vécu du monde empirique. Pourtant, ce qui est encore plus important, c'est que ce renvoi constant au passé permet à la narratrice de faire une analyse des discours auxquels elle a été assujettie. Comment les trois modes épistémologiques (ou façons de saisir le monde) employés pour définir le cadre de son expérience, jouent-ils un rôle dans l'interprétation qu'elle fait de sa vie à l'âge de trente-huit ans?

Le dernier chapitre portera sur les références intertextuelles (qui sont de l'ordre mythologique, littéraire, biblique, entre autres) qui permettent à la narratrice de créer un personnage principal multidimensionnel. Ces divers discours comportent des idéologèmes qui sont représentatifs de l'entrecroisement interdiscursif des systèmes de référence dont Maxine Lefebvre (personnage et être humain) est le centre. Cependant, il n'est pas uniquement question des discours d'une seule époque de sa vie, tel que la narratrice-personnage le soulève en comparant sa vie à un "palimpseste" (SS, 14) de textes. La narratrice qui saisit divers discours (du présent et du passé) à une époque où elle tente de donner un ordre quelconque à 'sa' propre vie, réconstruit sa vision du monde et parvient, de cette façon, à donner un sens nouveau à son existence. Ici, le lecteur est invité à s'interroger sur l'efficacité herméneutique de la structure interdiscursive: comment la narratrice arrive-t-elle à donner un sens à sa vie par l'intermédiaire de ces bribes de discours qu'on retrouve éparpillées un peu partout dans le texte?

Cette narratrice qui emploie des formes narratives pour représenter l'histoire de sa vie est à la recherche des motifs qui la poussent à se suicider. En faisant un retour sur elle-même, elle remet en question sa perception des événements qui ont eu lieu au cours de sa vie, ses différentes façons d'appréhender le monde, et les connaissances qu'elle a acquises soit par des textes ou par

ses propres expériences. Ces formes narratives nous permettront-elles de déterminer si elle finit par trouver la cause de son état suicidaire ou même, si elle finit par se suicider?... Ou s'agit-il tout simplement d'une interrogation?

CHAPITRE 1:

LA PROBLEMATIQUE DES CATEGORIES GENERIQUES

Oh! que ce monde-ci
serait une bonne comédie
si l'on n'y faisait pas un rôle.

Denis Diderot,
Lettres, à Sophie Volland

Sauvage-sauvageon remet en question la fonction du langage par l'intermédiaire d'une "métaphore théâtrale" (Dubé, 37) qui explore le sens du vécu empirique (la vie) et du vécu textuel (l'histoire narrée) du personnage principal de Maxine Lefebvre. Cette stratégie rhétorique et narrative se situe dans le discours social, c'est-à-dire dans

> les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* - le narrable et l'opiniable - et assurent la division du travail discursif. (Angenot, 13)

A l'intérieur de ces paramètres, la narratrice emploie des formes génériques telles "drame" (SS, 12/35/80/133/158), "mélodrame" (SS, 103/133/158), "pièce de théâtre" (SS, 158), "tragédie" (SS, 158) et "comédie" (SS, 98/158) et la structure d'une pièce de théâtre pour représenter la vie de Maxine Lefebvre. Le mécanisme du retour en arrière qui sert de base à ce roman établit cependant que la narratrice est une narratrice-personnage de trente-huit ans qui fait appel à son passé pour se donner une cohérence, c'est-à-dire pour mieux comprendre sa vie. Elle devient de cette façon le destinataire de son texte dans lequel l'emploi de références intertextuelles et de diverses positions énonciatives indique qu'elle est une lectrice instruite. Le trajet que fait Maxine Lefebvre ou Sauvage-sauvageon dans son passé révèle un récit d'événements, de lieux et de gens qui veut s'inscrire principalement dans la forme narrative d'une tragédie: la narratrice-personnage "[met] en action la fatalité" (DBLF, 770) en se donnant un "destin" (SS, 14) dès le début du

roman. Les autres formes génériques qui sont pourtant représentatives d'autres discours cherchent à leur tour à saisir de façon intégrale la vie de Maxine. Elles permettent ultimement à la narratrice-personnage de sensibiliser le destinataire (elle-même et les lecteurs éventuels) au rôle que joue un point de vue ou une vision du monde par rapport à un(e) autre dans l'interprétation des "événements" d'une vie. Ce chapitre portera ainsi sur la tentative de la part de la narratrice-personnage de trouver une forme narrative convenable à la représentation des événements hétéroclites de sa vie afin de leur imposer une certaine cohérence.

Dans ce roman, la métaphore théâtrale signale de prime abord que l'histoire ne se réalise qu'à partir d'une construction narrative qui ordonne ou qui donne un sens aux événements dans la vie de Maxine Lefebvre. Le retour en arrière que fait la narratrice-personnage se situe dans un contexte 'réel'[1], c'est-à-dire spatio-temporel, et sert à développer son personnage au point où elle assume les traits d'une "<<personne>>." (DLLF,1975) Cette femme qui est née dans un petit village albertain, voyage au cours de sa vie à Paris, à Nice, à Marrakech et revient, par la suite, s'établir à Vancouver. Les différents espaces physiques et culturels qui caractérisent la vie de Maxine Lefebvre mettent au jour le rôle qu'ont joué ses lectures et ses connaissances dans la représentation de sa vie. Les systèmes signifiants qui prennent la configuration de différentes formes génériques, positions énonciatives et références

intertextuelles dans *Sauvage-sauvageon* sont corrélativement représentatifs des diverses perspectives et systèmes de valeurs qu'incarne la narratrice-personnage.

La protagoniste fait allusion à l'aspect dynamique ou créateur du langage là où elle explique l'incompréhension de la part des autres vis-à-vis de sa situation personnelle par l'intermédiaire du terme "palimpseste" (SS, 14):

> La société n'en sait rien, ou même le sachant, elle ne comprendrait jamais, pas plus que [sic] les psychiâtres que les autres, car il faut plus d'un Freud ou d'un Jung pour déchiffrer le palimpseste où trop de textes ont laissé leur empreinte. (SS, 14)

Selon elle, chaque texte accroît le nombre de mises en forme d'un concept ou d'une série de concepts en présentant des événements selon une vision du monde particulière et, c'est de cette façon que sa vie prend l'épaisseur d'un palimpseste. A la différence d'autres individus qui donnent un sens à leur vie de façon implicite, Maxine Lefebvre lui en donne un de façon explicite parce qu'elle est consciente de la mise en forme de la narration personnelle. En comparant sa vie à un palimpseste (de textes), elle joue sur les deux sens du terme 'texte'[2] pour signaler que la représentation textuelle de sa vie se prête à une multiplicité de questionnements puisque son histoire doit se constituer à partir d'une mise en forme discursive. Elle illustre de cette façon le fondement de l'ambiguïté de l'expérience et du langage qui la représente. Cependant, la démarcation entre le vécu textuel et le vécu empirique dans *Sauvage-sauvageon* devient de moins en moins évidente au fur et à mesure que la narratrice tente de

reconstituer son passé à la lumière du 'destin' qu'elle croit être le sien. Il en résulte qu'elle construit, dès le début du roman, une mise en abîme du texte en ce que la métaphore théâtrale traitera justement des problèmes qui surgissent dans une représentation de la 'réalité'.

Comment la narratrice-personnage arrive-t-elle à démontrer que la même 'réalité' peut s'interpréter de diverses façons par son emploi d'une métaphore théâtrale? En premier lieu, le terme 'drame', qui constitue une mise en forme générique, apparaît au début du roman pour annoncer que la lecture de ce texte s'orientera, au moins en partie, dans cette direction:

> Sidéré, peut-être moins par le drame qui venait de se dérouler que par mon réflexe peu humain, mon père me contemplait.
> -Maxine! . . . Sauvageon! comment peux-tu?
> Je l'ai regardé à mon tour, l'air innocent, comme si je ne comprenais pas.
> Au fond de ses yeux bleu gris, l'horreur a soudain fait place à la pitié. (SS, 12)

La narratrice utilise le mot 'drame' dans son sens générique pour souligner que le père de Maxine ne voit pas le monde de la même façon qu'elle: il s'offusque de sa moquerie du renversement des rôles quand elle rit du fait qu'un saumon impuissant tue un aigle, un oiseau qui symbolise le pouvoir. Cependant, elle situe également cet événement dans le cadre d'une tragédie dans la mesure où le père a pitié de Maxine. Le signe 'drame' qui indique la présence d'un conflit par rapport aux visions du monde de ces personnages est complété par la réaction du père, "la pitié [au fond de ses yeux bleu

gris]" (SS, 12), qui remet simultanément en question le sens du terme catégorique 'drame'. Le terme 'drame' au début du roman contribue de cette façon à la notion de métaphore théâtrale en mettant en jeu la dimension constructive du langage.

La narratrice fait observer le fondement de ce caractère 'pitoyable' de Maxine au moment où elle décrit le rapport entre son père et elle:

> Au début, j'avais répondu avec une si mauvaise grâce aux questions qu'il me posait sur ce qui m'attirait vers ce lieu sauvage - ne voulant partager avec personne, encore moins avec mon père, le coin de l'horizon que je m'étais approprié -, qu'il avait depuis renoncé à m'interroger. (SS, 17)

Maxine, qui refuse toute forme de communication avec son père l'incite à "[renoncer] à [l]'interroger" (SS, 17) "sur ce qui [l]'attirait vers [le] lieu sauvage" (SS, 17) qu'elle fréquentait. La description que fait Maxine Lefebvre d'elle-même auparavant dans le récit révèle que son comportement insociable se manifestait également dans ses relations avec les autres:

> J'ai préféré vivre seule avec moi, vivre en moi, centre et pivot de mon univers. Les autres? Je les niais ou plutôt je vivais à côté d'eux, toujours à côté, jamais avec eux. (SS, 15)

Il en résulte que la narratrice-personnage représente ses rapports sociaux principalement par le biais de la vision tragique. Les autres catégories génériques dans le roman sont par contre employées en vue de diminuer le statut de sa personne puisqu'elles ne sont pas aussi nobles sur l'échelle dramatique que la tragédie.

Néanmoins, la première fois que le terme 'drame' acquiert pleinement le sens d'un genre dramatique est au moment où Maxine Lefebvre s'apprête à dévoiler sa réaction face à la grossesse de sa mère: "Immobile, la forêt n'est plus que l'arrière-plan du drame qui va se dérouler, de péripétie en péripétie, jusqu'à son dénouement préordonné." (SS, 35) Elle choisit de situer son récit dans le contexte d'un drame pour marquer qu'il

> ne fait que détacher, dessiner, compléter, illustrer, imposer, installer dans le domaine du général et du paradigme, l'événement, la péripétie, le conflit essentiel et central qui fait le fond de toute vie humaine (DLLF, 670).

Maxine, qui avait été jusque-là, le centre d'attention de ses parents et surtout de son père, voit s'effondrer son monde idéal à cause de la grossesse de sa mère. Cependant, la cohérence que la narratrice cherche à donner à sa vie et à son histoire n'est pas facilement atteinte car son "drame" (SS, 35) a "un dénouement préordonné" (SS, 35): elle se perçoit également comme ayant un destin puisqu'elle connaît déjà la fin de son histoire. Ce destin qui débute par "un renversement de fortune" (DLLF, 2325) se manifeste là où "jamais [Maxine n'accepterait] qu'un autre [...] prît place [dans le monde de son père et elle]." (SS, 40) Cette notion de destin, un trait relevant de la tragédie, est toujours la mise en forme principale qu'elle emploie pour donner un sens à sa vie. En constatant qu'elle choisit la forme générique du drame plutôt que celle de la tragédie parmi les multiples possibilités de mise en forme devant lesquelles elle se

trouve pour décrire cette scène, la narratrice fait remarquer que la forme discursive contribue à établir le sens même de ce qui est représenté. Son emploi du terme 'drame' qui se trouve avoir un "dénouement préordonné" (SS, 35) ne sert qu'à sensibiliser le lecteur (c'est-à-dire elle-même et tout autre lecteur futur) au rôle que joue "[l']interdiscursivité (comme interaction et influence des axiomatiques de discours)" (Angenot, 1989, 17) dans la narration de son histoire: en bref, l'interprétation particulière d'un ensemble d'événements est informée par la/les mise(s) en forme discursive qui concourent à définir la 'réalité'.

Le terme 'drame' réapparaît pour signaler la présence d'un autre conflit là où il est question de son "père [qui poétisait] tout dans un effort pour revivre à travers son enfant sa propre enfance..." (SS, 44). Elle le blâme pour ne pas l'avoir mieux préparée à "la vie réelle" (SS, 44) et dans ce cas, au décès de sa mère. Le changement d'attitude subit qui se manifeste chez elle à partir de ce moment, c'est-à-dire à partir de l'âge de huit ans, révèle la difficulté qu'elle éprouve à s'adapter à ce genre d'événement:

> Ma pensée tantôt dépasse le drame pour en éloigner le souvenir, tantôt revient sur ses pas comme pour retrouver l'enchantement d'avant mes huit ans. Car c'est à huit ans que j'ai enfin compris que l'impossible n'était pas de ce monde, que le prosaïque l'emportait sur la poésie, que la lune n'était qu'un astre comme les autres, et qu'un champ de blé n'était... qu'un champ de blé. (SS, 44)

Le passage du poétique au prosaïque est représentatif du choc que ressent Maxine au moment où elle se voit obligée d'accepter le fait qu'elle n'aura plus de mère. Au niveau du vécu textuel, l'imaginaire ou la "poésie" (SS, 44) correspond aux événements épars de sa vie (aux signes disparats reliés de façon associative ou intuitive) tandis que le "prosaïque" (SS, 44) se réfère à la nécessité de fusionner ces divers éléments pour aboutir à une représentation cohérente de sa vie. De cette façon, la narratrice signale que l'importance d'accorder un sens à une suite d'événements, de signes, pour pouvoir arriver à la conscience du monde, coïncide avec le "drame" (SS, 44) de Maxine dans la mesure où ce personnage a de la difficulté à franchir le seuil du monde adulte. Cependant, le fait qu'elle perçoit l'avènement de la mort de sa mère qui est causée par une "métrorragie inépuisable" (SS, 53) comme sa destinée, montre qu'elle situe (sa réaction face à) cet événement dans le cadre d'une tragédie:

> J'avais peur pour elle, il est vrai, et aussi pour moi. Pour ce qui m'attendait plus tard. Parce que ni personne ni rien au monde ne pouvaient empêcher que je ne sois et que je ne reste femme, condamnée par le fait même à une destinée qui me paraissait honteuse et misérable. (SS, 49)

Bien qu'elle représente le décès de sa mère (suite à une grossesse) par la catégorie générique du "drame" (SS, 44), le système signifiant ou la figuration principale, à laquelle elle a recours pour familiariser le lecteur avec cet événement, a les traits d'une tragédie: le passage du

poétique au prosaïque (ou de l'enfance au monde adulte) se fait au moyen d'une destinée, du "sort de la femme" (SS, 51).

La narratrice-personnage perçoit toujours son texte comme un drame dès qu'il est question du personnage de Marcel, un étudiant en droit que Maxine rencontre à Paris: "Mes idées s'embrouillent. Pourtant, le drame déroule sa bobine malgré les arrêts subits de la mémoire, les répétitions, les hiatus. Où en suis-je?" (SS, 80) Le "drame" (SS, 80) ou le "conflit" (DLLF, 670) dans cet épisode réside dans le fait que Marcel et Maxine ne voient pas leur rapport de la même façon:

> Je ne voulais pas qu'il m'aime; je ne voulais pas l'aimer (...) Parce que j'avais mal, je voulais que lui aussi eût mal. Et je l'ai fait souffrir mesquinement. (SS, 72)

Mais, dans la mesure où la narratrice-personnage songe à mettre fin à son histoire et à sa vie en se suicidant (ce qu'elle considère comme son "destin" (SS, 14))-

> Il serait si facile d'y mettre fin. Je n'aurais qu'à dévisser le tube de capsules rouges dans la poche de mon maillot. [...] Combien en faudrait-il au juste? Je l'ignore, mais le moment venu, je ne lésinerai pas, (SS, 80)

- le suicide révèle qu'elle conçoit toujours les événements de sa vie comme s'ils faisaient partie d'une tragédie. C'est ce qu'elle fait d'ailleurs au moment où elle décrit leur rupture: "Au matin, j'ai mis Marcel à la porte. Je ne l'ai plus jamais revu. (...) Quelques semaines plus tard, j'apprenais que j'étais enceinte." (SS, 80) La narratrice qui représente la grossesse de Maxine uniquement comme un

malheur démontre que ce personnage ne savait envisager les événements dans sa vie que d'une manière fatale et/ou tragique.

Sa perception du rapport entre son père et sa belle-mère montre qu'elle est incapable d'accepter les autres ou des points de vue différents:

> Mais mon enfance ne m'avait jamais quittée, pas plus que mon adolescence abhorrée sous le regard triomphant de celle que j'appelais "la marâtre", dont l'hostilité était si bien déguisée sous un ton douceâtre qu'elle réussissait toujours à me faire mal voir de mon père. D'ailleurs, celui-ci se désintéressait de plus en plus de la gamine qui, lui semblait-il, semait la discorde dans son nouveau ménage. (SS, 78)

La narratrice-personnage qui se réfère à sa belle-mère comme une "marâtre" (SS, 78) et qui dit que son père "se désintéressait de plus en plus de la gamine [de Maxine]" (SS, 78) indique qu'elle n'a pas facilement accepté le décès de sa mère et les conséquences qui en ont découlé, c'est-à-dire la présence de sa belle-mère. Son impuissance à voir le monde autrement qu'à sa façon se manifeste là où elle blâme sa belle-mère plutôt que son père d'avoir voulu l'envoyer au couvent:

> C'est sur les instances de ma belle-mère qu'on m'a envoyée au couvent pour apprendre à vivre. Du moins, c'est ce que j'ai déduit de l'air gêné de mon père lorsqu'il m'a annoncé sa décision de me placer chez les religieuses pour compléter mon éducation. (SS, 78)

La déduction qu'elle fait par rapport à ce que dit son père démontre, en premier lieu, qu'elle n'a pas osé lui communiquer ses pensées. Cette soumission de la part de

Maxine à l'autorité de son père pourrait représenter les effets d'une société patriarcale sur elle. Ainsi, le portrait de sa belle-mère se fait à partir du cadre de la tragédie parce que le personnage de Maxine Lefebvre ne prend nullement l'initiative de remettre en question les gestes de son père et finit par blâmer "la <<marâtre>>" (SS, 78) pour la situation dans laquelle elle se retrouve.

Pour faire ressortir la possibilité d'interpréter le vécu empirique du personnage principal différemment, la narratrice se sert de la catégorie générique du mélodrame afin de signaler que quelques-uns de ses autres rapports intimes "[ont produit] un effet d'exagération et d'outrance du sentiment" (Pavis, 242). Elle n'emploie pas explicitement la vision tragique pour décrire ces rapports d'amour parce qu'ils n'ont pas fait d'elle une héroïne: les rapports de Maxine ont plutôt entraîné des conflits avec d'autres personnages. Le premier de ces rapports est avec Johnny, un Nord-Américain, qui se retrouve à Nice comme assistant d'anglais: il cause des conflits entre Maxine et Angela, un professeur de dessin, avec qui habite Maxine:

> Quant à moi, qui savais qu'elle regardait mes sorties avec Johnny d'un assez mauvais oeil, j'ai tout reporté sur le compte de la jalousie. Car elle était jalouse des attentions de Johnny pour moi, comme elle l'avait sans doute été pour tout ce qui avait pu l'éloigner de Jeannot. (SS, 113)

En effet, ce qui est mélodramatique dans cette scène, c'est que Maxine refuse de comprendre la raison pour laquelle "[ses] sorties avec Johnny" (SS, 113) dérangent Angela: "Y

avait-il une raison plus obscure, moins acceptable? Je repousse cette pensée probablement sans fondement." (SS, 113) Elle explique le malheur d'Angela par rapport à ses sorties avec Johnny uniquement par la jalousie. Son rapport d'amour avec Johnny la rend de cette manière moins 'noble' puisqu'elle ne se préoccupe pas des autres quand elle est avec lui. Elle ne songe aucunement à comprendre l'effet que produit le nom de Johnny sur Angela, c'est-à-dire le fait qu'il lui rappelle son fils, Jeannot, qui a disparu le dernier soir du Carnaval quelques années auparavant.

Ainsi, elle perçoit la scène du dernier soir du Carnaval comme un "mauvais mélodrame" (SS, 103): "Où en suis-je restée dans ce mauvais mélodrame? A Angela et à Johnny? Aux fêtes du Carnaval?" (SS, 103) L'emploi de la catégorie générique du mélodrame sert, en plus, à montrer que le rapport entre Maxine et Johnny n'est pas fondé sur l'amour 'digne' retrouvé dans la vision tragique: la narratrice emploie cette forme catégorique pour diminuer Maxine parce qu'elle s'intéresse au "côté virginal de Johnny" (SS, 114). C'est le désir qu'a Maxine d'être seule avec lui qui finit par tuer Angela car celle-ci meurt dans un accident de voiture après que Maxine s'est débarrassé d'elle. La narratrice fait ressortir l'aspect dynamique du langage, c'est-à-dire qu'elle met l'accent sur la façon dont son récit change de sens au moment où elle emploie une nouvelle catégorie générique, quand elle se demande "où [elle en est]" (SS, 103) dans cette scène fragmentée: elle, qui débute par

l'établissement du personnage de Johnny et qui est suivie d'un tableau d'Eze et de la rencontre d'Angela et de Signor Pulcioni à Florence fait allusion au rôle qu'a la narratrice de fusionner des éléments (événements) épars à partir d'une catégorie générique quelconque. Cette scène fragmentée symbolise la tâche que la narratrice se donne, à savoir de créer du sens à partir d'éléments, de signes disparats pour aboutir à une représentation de la vie de Maxine. La catégorie générique du mélodrame sert ainsi à situer les rapports d'amour de Maxine dans le contexte du quotidien plutôt que dans le contexte du statut 'noble' d'une tragédie.

De là, elle se met à se demander plus tard dans le texte s'il n'est pas plutôt question d'un 'drame', d'un conflit, pour signaler la difficulté qu'elle éprouve à donner un sens fixe à sa vie et à son histoire: "De ta vie, il ne reste plus qu'un bout de fil inutile, le dernier acte de ton drame ou de ton mélodrame." (SS, 133) La narratrice représente le rapport d'amour de Shaun et de Maxine au moyen de la catégorie générique du mélodrame pour diminuer la personne de Maxine au moment où il est question de la sexualité. Cependant, elle situe également son récit dans le cadre du drame pour faire remarquer que la présence de Shaun dans la vie de Maxine donne lieu à une dispute, à un conflit, assez grave entre Maxine et son père au moment où ce dernier lui propose d'épouser ce "professeur de littérature anglaise" (SS, 134). Cette remise en question de catégorie générique qui coïncide avec les différentes interprétations des

événements dans la vie de Maxine, est représentative de l'intervention de diverses perspectives qui se manifeste à l'intérieur du texte: la narratrice signale de cette façon qu'un seul genre ne réussit pas à représenter suffisamment bien une série d'événements 'réels'. Elle, (dans la forme de la deuxième personne) qui sait que l'histoire va se terminer bientôt, souligne que c'est toujours principalement à partir d'une tragédie qu'elle perçoit sa vie: "de ta vie, il ne reste plus qu'un bout de fil inutile" (SS, 133). Elle n'arrive pas à recréer sa vie à partir des catégories génériques du drame et du mélodrame parce que les événements dans sa vie (le cadre de son expérience) ne prennent pas tous la même configuration, ni le même statut, comme elle s'en aperçoit au fur et à mesure que son récit progresse. Bien que cela soit le cas, l'emploi de ces diverses catégories génériques est ce qui lui permet finalement de délimiter le sens de sa tragédie, de sa vie.

L'intégration des termes "drame" (SS, 158) et "mélodrame"(SS, 158) à leur catégorie générique, c'est-à-dire à une "pièce de théâtre" (SS, 158) au moment où il est question de la mort du père de Maxine, symbolise davantage la possibilité d'envisager son vécu empirique autrement:

> L'été qui suivit l'emporta. Et j'ai vendu le cottage et tout son mobilier où dans l'absence des nouveaux propriétaires vient de se jouer la dernière scène du drame ou du mélodrame. Les acteurs ont disparu l'un après l'autre, il ne reste plus que moi, l'héroïne (?) de cette mauvaise pièce de théâtre. A mon tour de disparaître! (SS, 158)

La narratrice fait remarquer de nouveau que plusieurs interprétations de la 'réalité' se retrouvent dans le roman puisqu'il constitue un objet textuel, une construction langagière. La narratrice-personnage qui se demande si elle est l'"héroïne" (SS, 158) de cette "pièce de théâtre" (SS, 158) signale que, bien qu'elle ait effectivement choisi la catégorie générique principale de tragédie[3], les formes génériques, "drame" (SS, 158) et "mélodrame" (SS, 158), constituent d'autres interprétations possibles de la vie de Maxine Lefebvre. Son incorporation d'une variété de catégories génériques à son récit montre, de plus, les limites de chacune d'elles par rapport au dicible. En mettant explicitement en avant la possibilité d'insérer son récit dans le cadre de diverses catégories génériques, elle dévoile que ce sont les caractéristiques de ces catégories qui exigent qu'elle se serve d'autres tropes pour saisir suffisamment son vécu empirique.

Sa tentative de situer le récit dans la catégorie générique principale de la tragédie se manifeste par son geste tout juste avant le décès de son père: il s'agit d'un moment de nostalgie qui implique que Maxine pardonne tout ce qui était arrivé dans le passé à son père pour créer une fin d'histoire heureuse, c'est-à-dire où 'tout est bien qui finit bien':

> Et... eh oui! j'avais oublié ce geste inconscient... J'ai posé un instant ma joue contre la sienne, comme je l'avais fait si souvent pendant mon enfance. Etait-ce pour m'assurer que la fièvre

> n'avait pas apparu? Ou était-ce un retour soudain et inattendu de la fillette d'autrefois? (SS, 158)

Ce geste qui est représentatif de Maxine qui essaie "de pardonner ou au moins de comprendre" (SS, 158) son père (et les autres) révèle qu'elle regrette de ne pas avoir agi autrement, c'est-à-dire d'avoir accepté les autres, au cours de sa vie. Mais, il est trop tard pour qu'elle puisse renouer ses liens avec les gens qu'elle a blessés parce qu'ils ne sont plus autour d'elle. Comme de raison, il ne lui reste que le suicide (sa destinée), la seule punition qu'elle peut s'imposer pour rendre la fin de son histoire 'heureuse' (dans le sens classique de la tragédie).

Une fois que cette "pièce est terminée" (SS, 158), la narratrice indique clairement la forme générique prédominante qu'elle a choisie pour raconter son histoire: "Ta mère, Marcel, Angela, Shaun, ton père, tous acteurs dans un drame qui ne mérite même pas le nom de tragédie." (SS, 158). Le sens premier de la catégorie générique principale que la narratrice sélectionne surgit là où elle se réfère au fait que son rôle de "jeune suivante" (SS, 97) "n'était pas [celui qu'elle eut] volontairement choisi dans cette étonnante distribution" (SS, 97): dès le début, la narratrice-personnage ne se donne ainsi aucun pouvoir sur son sort. Cette impuissance qu'a Maxine à trangresser sa situation fatale coïncide avec le sentiment qu'éprouve la narratrice face à la nécessité de choisir une catégorie générique pour rendre la série d'événements qu'elle ordonne accessible ou

compréhensible au destinataire qui est elle-même (et les lecteurs futurs). Son incapacité de classer son texte et son histoire exclusivement par la forme générique d'une tragédie renvoie à sa tentative de saisir l'accumulation de visions du monde découlant des expériences de Maxine, par le langage (qui est en lui-même ambigu). Dans *Metahistory*, Hayden White fait une étude des narrations historiques et remarque que chaque auteur agence des événements à partir d'une vision particulière du monde: "The reader [...] gradually comes to realize that the story he is reading is one kind rather than another: romance, tragedy, comedy, satire, epic, or what have you." (White, 86) De cette façon, au moment où le/la lecteur(rice) se rend compte du choix de la narratrice-personnage de situer principalement les événements de sa vie dans le cadre d'une tragédie, il/elle arrive à mieux comprendre le sens de l'histoire de Maxine Lefebvre. Sa familiarité avec les formes génériques dont se sert la narratrice-personnage lui donne un point de départ à partir duquel il ou elle peut mieux envisager l'ensemble de l'histoire.

Cependant, bien que la narratrice adopte la catégorie générique principale d'une tragédie pour relater son histoire, son allusion à d'autres formes génériques dans le texte demeure représentative de l'enjeu de divers discours dans le langage: elles permettent au(x) destinataire(s) de délimiter le sens du récit à celui que lui donne la narratrice. Son intégration de diverses catégories

génériques à l'intérieur de son roman est ce qui lui permet de mieux comprendre le sens de ses actions d'autrefois:

> All narrative is not simply a recording of "what happened" in the transition of one state of affairs to another, but a progressive *redescription* of sets of events in such a way as to dismantle a structure encoded in one verbal mode in the beginning so as to justify a recording of it in another mode at the end: This is what the "middle" of all narratives consist of. (White, 98)

Chaque catégorie générique sert ainsi à donner un sens concret ou même personnel à son texte qui s'inscrit dans le cadre principal de la tragédie.

La narratrice tente davantage de classer sa "pièce de théâtre" (SS, 158) par la catégorie générique d'une "comédie"(SS, 158) à la fin de ce roman. Une comédie est une "pièce de théâtre qui excite le rire par la peinture des moeurs, des caractères, ou la succession de situations inattendues." (DNC, 247) L'emploi de cette forme générique marque le potentiel d'un déplacement de sens selon la catégorie générique: "Le *deux [sic] ex machina* des Anciens n'a pas daigné apparaître. De sorte que je ne sais plus si ce n'est pas une mauvaise comédie que j'ai vécue." (SS, 158) Elle perçoit sa vie comme une mauvaise comédie parce qu'elle n'"excite [pas] le rire" (DNC, 247) chez le destinataire (elle-même et les lecteurs futurs). La narratrice qui fait explicitement allusion à l'absence d'un "*deux [sic] ex machina*" (SS, 158), "un dieu capable de résoudre <<en un tour de mains>> toutes les questions irrésolues," (Pavis, 110) annonce que le terme "comédie" (SS, 158) ne renvoie pas à ce

genre, mais plutôt au fait qu'elle n'arrive pas à croire ce dont elle a fait l'expérience au cours de sa vie.

En utilisant le terme 'comédie' dans un sens autre que celui d'une catégorie générique dans une autre scène, la narratrice souligne en quoi les diverses catégories génériques dans ce récit n'ont servi qu'à définir le sens de sa tragédie:

> Quelle liaison de continuité établir entre ce visage de diva inspiré et la voix haletante de tout à l'heure? Et peut-on se faire ainsi une autre personnalité en un clin d'oeil? Ou me joue-t-elle la comédie? (SS, 97-98)

Dans la mesure où "comédie" (SS, 98) signifie une "simulation hypocrite de sentiments" (DNC, 247) dans ce contexte, la narratrice fait remarquer que la présence d'un signe ou d'une catégorie générique peut tout à fait mener à une meilleure compréhension du texte en ce que le destinataire arrive à délimiter plus facilement le sens de la mise en forme principale utilisée dans le récit. Chaque texte qui devient, de cette façon, un lieu où se confrontent de multiples valeurs (à cause des signes qui le composent) donne lieu à la création du sens, comme le souligne la théorie de Bakhtine : "<<Le mot (...) n'est pas une chose, mais le milieu toujours dynamique, toujours changeant dans lequel s'effectue l'échange dialogique.>>" (Angenot, 1983, 124) Le terme 'mot' dans la théorie de Bakhtine qui fait à la fois allusion à des discours distincts et à l'interdiscursivité, symbolise ce qui est à l'oeuvre dans ce roman où la narratrice fait l'usage de plusieurs catégories génériques. Elles, qui

servent à supprimer l'ambiguité dans la représentation de la 'réalité', ne s'établissent pas à partir de caractéristiques rigides. C'est ce qui permet à la narratrice de créer du sens au fur et à mesure que le récit progresse pour qu'il prenne finalement la forme de la catégorie générique d'une tragédie, tel qu'elle l'entend. La narratrice qui est consciente de la mise en forme personnelle de la narration démontre, par la représentation de sa propre vie, les tournants que prend une histoire avant de s'inscrire dans une catégorie générique quelconque.

En somme, la narratrice-personnage a recours à diverses formes génériques pour tenter de recréer suffisamment le vécu empirique de Maxine Lefebvre. Son premier choix de situer son histoire sous la catégorie générique principale de la tragédie sert à ennoblir son vécu empirique tandis que les autres formes génériques concourent à subvertir cette tentative en soulignant l'effet de l'intervention de divers discours dans la forme narrative principale et dans la vie de la narratrice-personnage. C'est cependant pour démontrer en quoi le langage est ambigu, que les formes génériques, dont l'emploi se borne à un ensemble de 'caractéristiques préétablies', ne renvoient pas exclusivement à un concept. La narratrice, qui n'arrive pas à classifier sa "pièce de théâtre" (SS, 158) d'une façon précise par l'intermédiaire de ces formes génériques vise de cette façon à faire remarquer que c'est par l'ensemble de ces formes qu'elle arrive à donner un sens à sa vie et à son histoire. Cette stratégie

narrative lui permet de convaincre le destinataire (elle-même et les lecteurs éventuels) que sa vie consiste effectivement d'une tragédie. Par la textualisation du vécu empirique de Maxine Lefebvre, c'est-à-dire sa mise en forme au moyen de diverses catégories génériques, la narratrice essaie de mieux représenter et comprendre sa vie, d'en supprimer l'ambiguité. Dans le chapitre qui suit, il sera question de son emploi de diverses positions énonciatives pour atteindre ce même effet.

Notes

1. Le **roman** est la narration d'une histoire située dans le temps et dans l'espace et dans laquelle des personnages, présentés comme réels, vivent une série d'événements qui révèlent leur psychologie, leurs obsessions, leur façon de voir et de penser. (Paquin et Reny, 1984, 19)

2. Un texte est "l'articulation spécifique du discours." Ainsi compris, le terme dépasse de loin la notion traditionnelle, c'est-à-dire la communication linguistique écrite et s'étend au domaine entier de la signification. Ici, on s'approche du sens sémiotique du terme. (Marc Angenot, 1989, 17)

3. Elle invite le lecteur à déterminer si elle a accompli son rôle d'exposer "une action subordonnée à la formulation d'une leçon morale, souvent empreinte de stoïcisme, et articulée autour d'un renversement de fortune." (DLLF, 2325)

CHAPITRE 2:

LE(S) JE(UX) DE L'ENONCIATION

JE EST UN AUTRE...

Arthur Rimbaud, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, p. 200.*

"L'énonciation est [la] mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation." (Benveniste, 12) Elle contribue à la construction de l'espace textuel du roman par la formation de positions énonciatives différentes et par une alternance de pronoms qui, ensemble, donnent lieu à la présence de deux récits. Le premier récit, qui constitue un premier niveau d'énonciation (le discours), est celui où le personnage principal, Maxine Lefebvre, raconte l'histoire de sa vie à l'âge de trente-huit ans. Le deuxième récit, qui est celui de l'histoire de Maxine Lefebvre entre les âges de cinq et trente-huit ans, est à la fois un deuxième niveau d'énonciation (le récit) et l'énoncé du premier récit, c'est-à-dire "le texte réalisé" (Dubois, 100). Les divers embrayeurs ou pronoms que la narratrice intègre dans les deux récits offrent des perspectives différentes quant au vécu textuel et au vécu empirique de Maxine Lefebvre. La manifestation de ces embrayeurs, accompagnée de discours variés dans le texte, constitue une tentative de la part de la narratrice de trouver une forme narrative adéquate ainsi qu'une position énonciative pour donner du sens à sa vie. Dans ce chapitre, il sera question d'une analyse de la façon dont les voix narratives dans *Sauvage-sauvageon* opèrent pour représenter la vie de la protagoniste.

De prime abord, les embrayeurs qui se rapportent tous à la narratrice dans ce roman servent à démontrer l'effet des discours variés sur le personnage de Maxine Lefebvre. Le

'je' correspond au discours 'interne' qui s'oppose au discours 'externe' que désignent les pronoms 'tu' et 'il'. Mais, une distinction se fait entre ces derniers embrayeurs: le 'tu' représente la voix qui est constamment en train de juger, de provoquer et de culpabiliser Maxine tandis que le 'il' est la voix qui se dissocie de ce personnage dans une tentative d'objectivité ou de distance par rapport à son histoire. Les embrayeurs qui symbolisent trois modes épistémologiques ou trois façons différentes de saisir le monde, et qui sont associés à divers discours forment un cadre structurel où un seul événement se prête à une multiplicité d'interprétations ou de questionnements.

Cette technique narrative se manifeste là où les trois modes épistémologiques se trouvent associés à des éléments narratifs tels que les liens intertextuels. Ils soulèvent en quoi la textualisation du vécu empirique du personnage de Maxine Lefebvre est transitoire et révèlent de cette manière que l'"effet de réel" (Barthes, 165) est une grande illusion. Comment la narratrice arrive-t-elle à remettre en question le sens des discours qu'elle a connus au cours de sa vie par son emploi varié de ces trois modes épistémologiques? En premier lieu, elle se sert de l'embrayeur 'je', de la voix interne, pour décrire la perception statique qu'a Maxine Lefebvre de la ville d'Edmonton:

> Monde disparu à jamais! Je n'ai qu'à regarder les appareils de forage au milieu des fermes, les motels qui jonchent les abords de ce qui est maintenant une autoroute, les énormes panneaux qui proclament Edmonton la capitale du pétrole. Les

> années ont tout chambardé. Il ne doit plus rien rester de mon petit village au Nord. Longtemps avant mon départ pour la ville, l'âge du pétrole avait commencé à y étendre ses tentacules. Les derricks se dressaient déjà un peu partout au milieu des champs. Et les étrangers affluaient, persuadés d'y faire promptement fortune. (SS, 131)

Cette voix, qui établit à la fois un parallèle implicite entre le 'je' et la ville, et un rapport immédiat entre le lecteur et la narratrice, tente en premier lieu de créer l'"'effet de réel" (Barthes, 165). La nostalgie que ressent la protagoniste est issue des changements qui ont eu lieu dans la ville d'"Edmonton" (SS, 131): l'Alberta, telle que Maxine l'a connue dans son enfance, et celle qu'elle voit au moment où elle rend visite à son père hospitalisé, n'ont rien en commun. L'emploi de la première personne au présent et la référence intertextuelle "Monde disparu à jamais!" (SS, 131) (symbole du discours externe du 'il' qui est toujours, de fait, le 'je') qui reprend le thème baudelairien de la fuite du temps, marquent dans le deuxième récit l'effet sur Maxine de la transformation d'Edmonton. Elle n'arrive pas à accepter la présence d'autres individus car elle les perçoit comme "[des] étrangers [qui] affluaient, persuadés d'y faire promptement fortune." (SS, 131) Tout comme elle n'avait pas voulu de cadet, elle ne veut pas non plus que des étrangers "se [faufilent] dans [son] monde." (SS, 40) Son impuissance à accepter les développements qui se sont produits à l'intérieur de cette ville suite à "l'âge du pétrole" (SS, 131), qui sont garanties par ce référent socio-économique et historique, est typique de son désir de voir et

de figurer le passé en termes statiques et/ou tragiques. La juxtaposition de la référence intertextuelle (symbole du discours externe du 'il') au 'je' (sa description de la ville d'Edmonton) constitue ainsi une tentative de la part de la narratrice d'attribuer sa perception des étrangers au discours externe du 'il'. La narratrice-personnage qui est parvenue à comprendre les effets de ce discours sur elle dans le passé, l'inclut dans la description de sa province natale pour en indiquer les origines.

L'embrayeur 'je' est également associé à une référence intertextuelle dans un dialogue (qui dépeint le langage informel) entre Marius et Angela qui "[rend] des faits passés" (Paquin et Reny, 126) au sujet du passe-temps du fils de cette dernière, Jeannot:

> Oh! j'aime mon métier et j'étais devenu trop vieux pour partir en mer beau temps mauvais temps. D'autant plus qu'on ne pouvait plus tenir contre l'équipement moderne des nouveaux chalutiers. C'est bien le cas de le dire que les gros finissent toujours par manger les plus petits. (SS, 95)

Le proverbe, "les gros finissent toujours par manger les plus petits" (SS, 95) et le "on" (SS, 95) dans "on ne pouvait plus tenir contre l'équipement moderne des nouveaux chalutiers" (SS, 95) révèlent que 'Marius' a recours au langage partagé (que représente l'embrayeur 'il') pour désigner l'état financier de ceux dans sa profession. Dans la mesure où la narratrice transforme le sens originaire du proverbe traditionnel qui semble confirmé par le discours socio-darwinien en l'appliquant à ce personnage par l'embrayeur 'je', elle soulève les effets de discours variés

dans son interprétation de l'histoire de Maxine Lefebvre. Elle fait ainsi remarquer que c'est à cause de l'influence de l'embrayeur 'il', du discours externe qu'elle perçoit la situation de Marius d'une manière fatale et/ou tragique. Elle signale de cette façon que le caractère statique de ce discours externe a joué un rôle dans sa perception du monde - au point où une corrélation se fait avec Maxine qui n'a jamais réussi à s'approprier ce discours pour pouvoir au bout du compte s'affirmer auprès des autres.

Mais l'embrayeur 'je' ne se révèle pas seulement à travers les verbes au présent. Il apparaît également avec des verbes au passé dans un discours rapporté du père qui décrit la mentalité des gens dans son village natal:

> Déjà, à cinq ans, quand je pouvais quitter un instant l'univers imaginaire qui était le mien propre, je me rendais compte, comme disait mon père sans que je le comprenne tout à fait, que tout n'était pas pour le mieux dans le meilleur des mondes. (SS, 30)

La narratrice intègre les soi-disant valeurs de Louis Lefebvre, "tout n'était pas pour le mieux dans le meilleur des mondes" (SS, 30) (symbole du discours externe du 'il') à son histoire pour justifier son comportement insociable, celui qui refuse la présence de l'autre. La référence littéraire à Voltaire (*Candide*), qui constitue le discours rapporté de son père, met en avant une attitude fatale ou tragique concernant les problèmes retrouvés dans ce milieu où

> vivaient aussi quelques familles que l'on ne considérait pas du "meilleur monde". (...) Les enfants blancs ne frayaient pas avec les enfants métis, et les parents anglophones, francophones, ukrainiens, polonais, évitaient autant que possible

> les adultes métis embauchés pour les besognes les plus humbles. (SS, 30)

Cette référence qui se trouve davantage en opposition avec les propos de Leibnitz, 'tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles', montre la façon dont le langage se transforme dans le passage du temps par l'apprentissage de l'ironie. La narratrice a recours à la référence de Voltaire plutôt qu'à celle de Leibnitz pour représenter que Maxine, qui n'avait pas su questionner les valeurs de son père autrefois, "sans que je le comprenne tout à fait" (SS, 30), n'est, en effet, jamais arrivée à accepter les autres.

De là, la narratrice se sert de la deuxième personne de l'énonciation, la voix provocatrice qui s'adresse au 'je' de l'énonciation, pour démontrer en quoi le discours 'externe' a façonné l'identité de Maxine Lefebvre différemment. Cette voix qui se distancie de la première personne en faisant semblant d'intégrer la notion de dialogue dans le récit constitue, en réalité, une objectification externe du 'je' en forme d'un 'tu': les différents embrayeurs (tu/il) dans le récit correspondent à des degrés d'éloignement du 'je'. Un premier emploi de la voix provocatrice est celui où elle représente une instance patriarcale:

> Tu tournes autour de ton passé, Maxine-Sauvageon, comme l'esclave aveugle autour de sa meule. L'esclave ne peut pas voir que sa trajectoire le ramène toujours à son point de départ tandis que toi, tu te grises de paroles sans portée, de courtes incursions dans la nature, sachant, sans l'ombre d'un doute, ce qui t'attend ce soir. (SS, 15)

La narratrice dans la forme d'un 'tu', qui lie le vécu textuel et empirique de Maxine Lefebvre par un trait d'union dans "Maxine-Sauvageon" (SS, 15), envisage le passé et le texte de ce personnage d'une façon fatale et/ou tragique, "Tu tournes autour de ton passé." (SS, 15) Ce faisant, elle fait remarquer qu'elle devient de plus en plus consciente de son histoire et du fait qu'elle la textualise, qu'elle tente de rendre 'noble' un vécu qui ne l'était pas, en se comparant à un esclave qui ne peut transformer sa situation. Par cet embrayeur, la narratrice révèle que Maxine n'est jamais parvenue à s'approprier le langage des autres, "tu te grises de paroles sans portée" (SS, 15), pour pouvoir ensuite s'affirmer auprès d'eux. Incapable de faire partie de l'univers des autres, Maxine songe au suicide: "sachant, sans l'ombre d'un doute, ce qui t'attend ce soir." (SS, 15) Cette voix qui s'adresse au 'je' critique Maxine de ne pas avoir appris à voir le monde autrement qu'à sa façon.

Cette même voix provocatrice apparaît également associée à des symboles pour recréer la culpabilité de la narratrice-personnage, "La perle noire est dans ta main, Maxine dite Sauvageon." (SS, 18) "La perle noire" (SS, 18) ou "[le poison dans lequel "Maxine dite Sauvageon" (SS, 18) se baigne]" (SS, 14) montre comment le discours externe du 'tu' perçoit Maxine qui n'a jamais appris à transformer sa situation. La narratrice qui juxtapose ce 'tu' à l'embrayeur 'il' cherche à la fois à représenter d'une façon 'objective' la culpabilité de Maxine et à signaler le point auquel le

'il' influence le 'tu': "Elle ne disparaîtra pas, pas plus que les traces de sang dans les blanches [sic] mains de Lady MacBeth." (SS, 18) Ainsi, la narratrice qui compare "la perle noire" (SS, 18), la culpabilité de Maxine, aux "traces de sang dans les blanches [sic] mains de Lady MacBeth" (SS, 18), c'est-à-dire au moyen d'une référence littéraire (symbole du discours externe du 'il'), établit que l'état psychologique de la protagoniste est issu de son impuissance à arriver à la conscience du monde ou à grandir. Cependant, ces références font à la fois allusion au fondement du deuxième récit, du vécu empirique de ce personnage:

> Si tu revenais en arrière, si tu repartais du commencement, du tout début de ton histoire, peut-être que tu retrouverais le fil perdu... Peut-être que tu comprendrais [sic] enfin... Peut-être. (SS, 18)

Tout en signalant le début et le fondement du deuxième récit, ces références montrent toujours à quel point l'histoire de Maxine ne constitue qu'une représentation textuelle de la réalité qui se situe principalement dans le cadre d'une tragédie. La narratrice qui compare la vie de Maxine Lefebvre au "fil perdu" (SS, 18), amplifie l'effet de la textualisation de son vécu empirique: cet ensemble de termes renvoie à la référence mythologique du fil d'Ariane, un fil qui a permis à ce héros athénien "de ne pas s'égarer dans (...) [le] labyrinthe et de tuer le Minotaure" (Schmidt, 48), un "monstre (...) au corps d'homme et à la tête de taureau" (Schmidt, 206). Maxine Lefebvre est ainsi perdue dans un labyrinthe tout comme l'est la narratrice qui a recours à une

variété de voix énonciatives, de catégories génériques, et de références intertextuelles (les éléments fondamentaux de la mise en narration) pour représenter la vie de ce personnage. La narratrice qui donne un sens à la vie de Maxine par l'intermédiaire de ces références intertextuelles associées à diverses voix énonciatives questionne de cette façon la notion de 'vérité'.

De là, la narratrice juxtapose les discours du 'je' et du 'il' dans la description du personnage de Johnny pour représenter, de fait, le personnage de Maxine:

> Il ne voulait pas devenir médecin; il ne voulait pas rentrer à Boston. Furieux, son père lui avait coupé les fonds, convaincu qu'il n'en faudrait pas davantage pour que l'enfant prodigue rentrât au bercail. Il se trompait. Johnny avait décidé, après un débat de conscience en règle (j'avais bien ri lorsqu'il me l'avait décrit avec un sérieux qui ne s'était pas démenti malgré mon air fat de jeune fille émancipée), de passer un an dans le Midi. Comme moi, il est devenu assistant d'anglais. (SS, 111)

En premier lieu, la juxtaposition du 'il' [la référence biblique, l'"enfant prodigue" (SS, 111)] au 'je' ["(j'avais bien ri lorsqu'il me l'avait décrit avec un sérieux qui ne s'était pas démenti malgré mon air fat de jeune fille émancipée)" (SS, 111)] constitue une distance ironique de la part de la narratrice. Elle cherche à décrire le personnage de Johnny par une distance ironique pour démontrer que le caractère de Maxine ne se conforme pas à "l'enfant prodigue" (SS, 111), mais plutôt à une "jeune fille émancipée" (SS, 111). La description de ces deux personnages qui introduit le thème de la désobéissance au père montre qu'elle

questionne les valeurs établies par une hiérarchie dans une société patriarcale.

Un autre emploi de l'embrayeur 'il' se manifeste dans une scène dialoguée où il est question du personnage de Marcel:

> Marcel est dans l'entre-baîllement de la porte.
> Petit, mince, une robe de chambre usée flotte autour de lui. Malgré tout, il a un air de noblesse, d'élégance naturelle, qui fait oublier le peu d'importance de sa taille. (SS, 67)

Bien que cette description soit au présent, les qualificatifs sociaux, "air de noblesse" (SS, 67) et "élégance naturelle" (SS, 67) indiquent toutefois que la narratrice est déjà consciente du statut social de Marcel, ce qui en soi implique une distance critique de la part de celle-ci auprès de ce personnage qu'elle décrit par l'intermédiaire de l'embrayeur 'il'. Il fait effectivement partie d'une noblesse appauvrie comme le révèle une description ultérieure au sujet du milieu familial de Marcel: "La Révolution a enlevé à sa famille ses titres de noblesse, et la dernière guerre l'a appauvrie." (SS, 69) La narratrice arrive à diminuer le physique, la personne de Marcel en le contrastant à son statut social à une époque suivante par l'intermédiaire de l'embrayeur 'il'. L'écho thématique d'une 'perte de noblesse' qui se fait jour chez Marcel coïncide cependant avec la description de Maxine Lefebvre: son refus d'accepter les autres se traduit par le fait qu'elle paraît de moins en moins 'noble' au fur et à mesure que le récit progresse.

Mais, ce n'est pas la seule fonction de cet embrayeur: la narratrice ne se distancie pas uniquement du personnage de Maxine Lefebvre, mais de son propre rôle d'énonciatrice:

> Elle dort. Ses paupières s'agitent à peine sous le souffle chaud qui monte de la terre. La mer roucoule doucement.
>
> Revit-elle la soirée de Pâques dans le cottage battu par la tempête où elle est revenue mourir? Comment le savoir? Il n'y a de réponse à rien, et les rêves ne sont . . . que des rêves.
>
> Maxine Sauvage-Sauvageon dort. Et rêve!
> (SS, 159)

En premier lieu, cette voix 'objective' qui produit l'effet d'une caméra, tout comme les questions qui proviennent toujours en effet de la narratrice, rendent la fin du texte ambigu. Par cette voix qui lui permet de se dissocier de son rôle d'énonciatrice, elle crée l'image d'un observateur qui n'est pas au courant du fait qu'il s'agit d'un suicide parce qu'il ne connaît pas le fond de la pensée de Maxine Lefebvre. Dans ce cas, le/la lecteur(rice) est porté(e) à croire que Maxine n'a fait qu'un mauvais rêve. Néanmoins, les questions adressées au lecteur établissent que ce récit constitue plutôt une fiction à construire. Cette voix qui diffère des autres ne clôt pas le récit et signale ainsi que ce texte qui est "le produit d'un travail sur d'autres textes" (Maingueneau, 93) a ce même trait. Par ce dernier emploi de l'embrayeur 'il', la narratrice fait remarquer que ce roman qui se compose de maintes catégories génériques et voix énonciatives, remet en question la représentation rendue par le discours externe du 'il' qui se dit capable d'imiter la réalité.

En somme, la narratrice, qui emploie des éléments narratifs associées à diverses perspectives énonciatives pour donner un sens à la vie de Maxine Lefebvre, soulève en quoi un point de vue par rapport à un autre peut transformer le sens de l'histoire. Le passage d'une tragédie noble à une mauvaise comédie tout comme l'emploi abondant de références intertextuelles par des différentes voix énonciatives ou modes épistémologiques, démontrent justement que la 'réalité' peut s'interpréter de façons multiples. Les différentes voix qui se rapportent toutes à la narratrice-personnage démontrent qu'un individu est le produit de sa personne (je) et de ce qui l'entoure tel que le représente le 'tu' et le 'il'. La remise en question de l'imitation de la réalité, de la mimésis, par le discours externe du 'il' dans ce roman souligne l'importance du caractère dynamique du langage: l'accumulation de sens d'un signe dans le temps et l'espace du discours est ce qui donne effectivement lieu aux interprétations diverses d'une même réalité externe - une réalité qui ne possède pas de sens sans la mise en narration du sujet. Dans le chapitre suivant, il sera question du rôle de l'intertextualité dans la création du sens.

CHAPITRE 3:

ECHOS INTERTEXTUELS

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

Paul Verlaine, *Sagesse*, III, 6

Les références mythologiques, littéraires et bibliques entre autres, que la narratrice utilise en abondance dans *Sauvage-sauvageon* indiquent que l'intertextualité joue un rôle de première importance dans ce texte. L'intertextualité est un phénomène ponctuel qui se définit "comme [la] circulation et [la] transformation d'idéologèmes" (Angenot, 1989, 17) à l'intérieur d'un texte: l'idéologème, pour sa part, "est le point d'intersection d'une surface textuelle et d'un vecteur intertextuel, l'actualisation d'une présupposition interdiscursive à l'intérieur d'un contexte donné." (Angenot, 1989, 17) Les renvois intertextuels ou les idéologèmes employés dans le but de donner un sens fixe à la vie de Maxine Lefebvre signalent que ce personnage est "le point d'intersection" (Angenot, 1989, 17) de maints discours. Ces références ou idéologèmes constituent de cette façon des 'interprétants': un interprétant est "a sign that translates the text's surface signs and explains what else the text suggests." (Riffaterre, 1979, 81). Un premier emploi de ces interprétants est celui de la mythologie, car la narratrice est en train de créer son propre mythe au sujet de sa vie. La mythologie ainsi que l'intégration graduelle d'un plus grand nombre de références littéraires dans la narration implique que c'est sa formation qui lui permet d'entamer ce processus (dé)mystificateur. Les autres discours au moyen desquels elle tente de donner une certaine cohérence à sa vie évoquent l'ambiguité dans laquelle elle se trouve face aux discours et aux cadres conceptuels empruntés des autres. Ce

chapitre portera ainsi sur l'apport de ces divers interprétants à son texte qui est l'histoire de sa vie.

De prime abord, la narratrice recrée les perceptions changeantes du monde qui se manifestent chez Maxine Lefebvre au cours de sa vie par des références mythologiques. La personnification du Prologue par le "Tirésias" (SS, 36) indique qu'elle est la narratrice de l'histoire de Maxine Lefebvre et, en plus, que sa formation joue un rôle de première importance dans ce récit:

> Le Prologue a terminé son boniment, ce cher Prologue qui a révélé la petite fille heureuse, le Tirésias qui a entendu au loin gronder la tempête. Il reviendra en temps opportun vous faire part de l'état d'âme de la jeune fille que j'ai été, de la femme que je suis devenue, l'Electre des temps nouveaux qui s'est vengée sur elle-même autant que sur les autres de la disparition d'un Agamemnon qu'elle avait voulu surhumain. (SS, 36)

En attribuant l'acte d'avoir écrit le Prologue (son rôle de narratrice) à un prophète, au "Tirésias" (SS, 36), qui a "le don de prédire l'avenir" (Schmidt, 301), elle décèle qu'il ne s'agit pas d'une représentation immédiate de sa vie... qu'elle a eu le temps d'en analyser les événements à plusieurs reprises et d'en faire une narration. La narratrice amplifie ce décalage entre le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire au moment où elle s'adresse au lecteur (tel que le signale le pronom objet "vous") pour lui faire remarquer davantage qu'elle est "le Tirésias qui (...) reviendra (...) faire part [au lecteur] de l'état d'âme de la jeune fille qu'[elle a] été, de la femme qu'[elle est] devenue" (SS, 36). Sa formation qui lui

fournit des cadres narratifs et des personnages tout faits lui permet en outre d'avoir recours aux références mythologiques d'Electre et d'Agamemnon pour représenter la perception mythique qu'elle avait de son père. Cependant, le père d'"Electre" (SS, 36) ou de Maxine, "Agamemnon" (SS, 36), qui est à la fois une figure mythologique et historique symbolise la transformation qui se produit dans son impression de lui. Au début de son enfance, la narratrice-personnage l'envisage comme figures mythiques - "Agamemnon" (SS, 36/39), "Mercure" (SS, 37), et "Hermès" (SS, 39) - tandis qu'à partir du moment où sa mère lui annonce qu'elle est enceinte, il ressemble aux figures historiques canadienne-française et française du "Montcalm des Plaines d'Abraham" (SS, 45) et du "Napoléon de la Grande Armée" (SS, 45). La narratrice le compare à des héros français qui ont fini par échouer pour souligner la diminution que Maxine lui impose symboliquement. Cette perception qu'elle a de lui relève de son ignorance au sujet de la sexualité: Maxine "ne [pouvait] concevoir que [ses] parents, [et surtout son] père, eussent agi ainsi" (SS, 41). En constatant qu'elle "s'[était] vengée sur elle-même autant que sur les autres de la disparition d'un Agamemnon qu'elle avait voulu surhumain" (SS, 36), la narratrice fait allusion à la difficulté qu'a éprouvée Maxine à dépasser le monde féérique de son enfance, à franchir le seuil du monde d'adulte.

Dans une autre scène, ce même genre d'interprétant établit que Maxine envisageait ses parents de deux façons complètement différentes:

> Elle était pour moi chose établie, constante, toujours identique à elle-même, de sorte que j'oubliais facilement sa présence lorsque les ailes de Mercure de mon père me transportaient avec lui hors de la réalité. (SS, 37)

Le père de Maxine était un Mercure, un "[protecteur] des chemins" (Schmidt, 202) qui la "[transportait] avec lui hors de la réalité" (SS, 37) tandis que sa mère lui était "chose établie, constante, toujours identique à elle-même" (SS, 37): son père lui procurait ainsi un goût de la créativité tandis que sa mère lui fournissait un certain équilibre en lui présentant un monde stable ou sérieux. Mais, cet "enchantement d'avant [ses] huit ans" (SS, 44) s'anéantit lors de la grossesse de sa mère parce que Maxine ne veut aucunement partager "l'univers [qu'elle s'était] créé avec [son] père" (SS, 40). Afin de saisir cette métamorphose qui a lieu chez elle, la narratrice décrit désormais son père comme "homme-Mercure, l'Agamemnon qu'[elle avait] créé" (SS, 45): elle ne se réfère plus exclusivement au personnage du père de Maxine en tant que figure mythologique (à base historique) pour traduire le choc qu'a ressenti Maxine face à l'événement qui a fini par tuer sa mère. Elle lie le 'réel', "homme" (SS, 45) au mythique, "Mercure" (SS, 45), par un trait d'union car son monde à elle devient de moins en moins défini à partir de ce moment. La narratrice forme pareillement le sobriquet, Sauvage-sauvageon, du personnage

de Maxine Lefebvre: "sauvageon" (SS, 22), désigne le nom que lui avait donné son pére à l'âge de cinq ans, et se trouve relié à "sauvage" encore une fois par un trait d'union. C'est une représentation quasi-graphique et fort visuelle de l'absence de son épanouissement comme adulte. Par l'intermédiaire de ces noms composés qui sont représentatifs du fractionnement, de la discontinuité qui se retrouve chez Maxine Lefebvre, la narratrice illustre la problématique qui entoure ce personnage: elle est incapable de grandir et c'est ce qu'elle représente en situant son histoire dans le cadre principal d'une tragédie. L'organisation textuelle, c'est-à-dire les voix énonciatives, les références intertextuelles (étudiées dans les chapitres deux et trois respectivement) et les astérisques qui définissent les blocs narratifs qui donnent lieu à l'alternance de deux récits constitue une tentative de lier les éléments disparats dans la vie de ce personnage et de leur donner du sens.

Par contre, la narratrice utilise le discours mythologique 'pur' en vue d'établir un contraste entre ce que représentait le 'champ de blé' pour elle dans son enfance et au moment où elle relate l'histoire de sa vie:

> Chose bizarre! je n'avais pas remarqué, les années précédentes, la mélancolie d'un champ de blé réduit par la moissonneuse-batteuse à une bourre piquante qui déchirait les jambes. (...) Etait-ce aussi parce que mon père, ce magicien des mots, me racontant la légende de Proserpine, fille de Jupiter, dieu des dieux, et de Cérès, déesse de la moisson, m'expliquait que les mois que passait Proserpine aux enfers symbolisaient le repos avant le renouveau du printemps? (SS, 44)

Les légendes de "Proserpine [qui] étendait, à l'origine, sa protection toute particulière sur la germination des plantes" (Schmidt, 265) et de Cérès, qui "est la sève sortie de la terre (...) qui s'élève et gonfle les jeunes pousses [et qui...] fait mûrir le blé et jaunir la moisson" (Schmidt, 72) dont la narratrice se sert pour décrire le portrait que lui dressait son père "d'un champ de blé" (SS, 44) révèlent que les références mythologiques employées par son père constituaient déjà le monde d'enfance de Maxine. La protagoniste qui constate qu'elle "n'avait pas remarqué [autrefois...] la mélancolie d'un champ de blé réduit par la moissonneuse-batteuse à une bourre piquante qui déchirait les jambes" (SS, 44), fait une nouvelle analyse de sa perception mythique de ce "champ de blé" (SS, 44) qui s'est transformée une fois qu'elle est arrivée à mieux comprendre le monde. A la différence des mythes à base historique qui décrivent son père dans ce texte, elle a recours à des mythes 'purs' pour recréer le champ de blé qui était cher à ce dernier quand elle était jeune: ces deux emplois différents de références mythologiques qui se réfèrent au passage graduel de l'enfance à l'âge mûr chez Maxine symbolisent à la fois le mélange entre la fiction et la 'réalité' dans le texte. Les interprétants employés dans cette instance, qui donnent lieu à la constitution de deux visions différentes du monde, représentent en même temps la continuité du personnage de Maxine Lefebvre de son père à partir de discours mythiques différents. Dans ce cas, la narratrice fait remarquer que

son père aime la nature (la campagne et le champs de blé) et qu'il incarne de cette façon l'idéologie canadienne-française quand Maxine est très jeune. Par contre, son emploi de figures historiques françaises et canadiennes-françaises qui ont échoué pour se référer à Louis Lefebvre au moment où elle a du mal à franchir le seuil du monde adulte révèle, à un autre niveau, que son identité francophone pose un problème.

A la fin de cette "pièce" (SS, 158), la narratrice se sert de la référence mythologique, "la boîte de Pandore" (SS, 158) pour recréeer l'histoire de Maxine Lefebvre à partir d'une explication mythique de l'origine du Bien et du Mal:

> La pièce est terminée, Maxine Sauvage-Sauvageon. (...) La boîte de Pandore gît, vide de ses Biens et de ses Maux, aux pieds de la rampe. Les Maux - ou le Mal - étaient toujours là, aux aguets, de sorte que ce que tu connus de bien, de bon, n'a été qu'un intermède sans conséquence, qu'un entr'acte trop court pour changer quoi que ce soit au déroulement ultérieur. (SS, 158)

En constatant que "la pièce est terminée" (SS, 158) la narratrice 'encadre', en premier lieu, sa vie dans les confins d'une pièce de théatre, dans la textualité pour arriver à lui donner un sens. L'interprétant, "la boîte de Pandore" (SS, 158) d'où sont sortis ses "Maux" (SS, 158) accorde à son tour une permanence et une fatalité aux expériences qu'elle décrit comme étant déplorables: cette référence lui permet d'associer le mal dans le monde au mal dans sa vie. Sa prise de conscience de l'effet de mauvaises expériences sur elle,

> ce que tu connus de bien, de bon, n'a été qu'un intermède sans conséquence, qu'un entr'acte trop

> court pour changer quoi que ce soit au déroulement ultérieur (SS, 158),

prévoit la fin ultime de son suicide et correspond au cadre générique de la tragédie dans laquelle elle tente d'inscrire son texte. Ce discours mythologique 'fatale' fait ressortir le caractère irresponsable de ce personnage: elle ne prend pas en main sa propre destinée assez tôt dans la vie et finit désormais par blâmer les autres pour son 'mal'. La diminution quantitative de ces références mythologiques au fur et à mesure que l'histoire se déroule décrit un déplacement du cadre référentiel: depuis la mythologie grecque et latine jusqu'à la mythologie de la littérature, la narratrice cherche à comprendre sa vie par l'intermédiaire de divers systèmes référentiels.

De là, la narratrice cite et met en italiques ou entre guillemets des références littéraires et bibliques (entre autres), pour signaler la présence d'autres discours dans la vie de Maxine Lefebvre. L'intégration croissante de références littéraires au fur et à mesure que le récit progresse ainsi que son emploi de diverses catégories génériques et perspectives énonciatives démontre que sa formation est devenue un moyen, voire une nécessité narrative pour mieux comprendre sa vie. Les mythes grecs et latins tout comme les références bibliques qui cèdent la place aux références littéraires est symbolique du fait qu'elle devient graduellement plus consciente qu'elle doit assumer ses responsabilités. Une première référence littéraire citée,

qui provient du poème, "Correspondances", de Baudelaire, évoque son désir de retrouver son 'enfance perdue':

> Ton univers à toi, Maxine-Sauvageon, avait toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Tous les rêves étaient permis. (...) La mer bleue était piquetée de papillons blancs, et des fleurs géantes couvraient le sol. Leur parfum se mêlait à la musique des vagues, et toutes les "correspondances" avaient droit de cité.
>
> Comment pouvais-tu l'avoir oublié et comment peux-tu, en ce moment, l'un de tes derniers, ne pas t'arrêter longuement sur deux visages: l'un, ouvert à toutes les merveilles qu'on lui révélait, époque à jamais révolue; l'autre, celui du voyant qui n'avait jamais voulu pactiser avec la vie? (SS, 26)

Le 'tu' qui rappelle Maxine son monde d'enfance où "toutes les "correspondances" avaient droit de cité" (SS, 26), révèle par la suite l'autre dimension de sa personnalité, c'est-à-dire celle où elle est "un voyant qui n'avait jamais voulu pactiser avec la vie" (SS, 26). Cet interprétant lui permet de faire un contraste avec sa personnalité actuelle (temps de l'énonciation) car elle est à la recherche des "<<correspondances>>" (SS, 26), de l'harmonie d'autrefois pour restituer les liens entre les éléments apparemment disparats de sa vie d'adulte. Le terme "voyant" (SS, 26) qui établit un lien à la poétique de Rimbaud et à une certaine disposition envers la vie qui se traduit par la poésie, est représentatif de Maxine n'a jamais appris à se détacher du monde de l'enfance où elle était en harmonie avec la nature.

Un deuxième interprétant de ce genre qui se manifeste par un discours direct du père fait de nouveau référence à la difficulté qu'éprouve Maxine à oublier son passé:

> Me prenant par la main, il a prononcé des paroles qui ressemblaient à une chanson un peu triste que je devais reconnaître plus tard au cours de mes études. "Adieu, vive clarté de nos étés trop courts..." Comme il avait eu raison, mon père! Son été n'a pas duré, et le mien n'a jamais vu le jour. (SS, 33-34)

La référence baudelairienne, "<<Adieu, vive clarté de nos étés trop courts...>>" (SS, 33-34), qui provient du poème, "Chant d'automne", se réfère, en premier lieu, au rapport féerique entre Maxine et son père qui s'anéantit à cause de la grossesse de sa mère: le ton exagéré de cette référence - "le mien n'a jamais vu le jour" (SS, 34) - cherche toujours à situer l'histoire de Maxine dans un cadre tragique. La narratrice qui constate qu'elle n'est pas arrivée à reconnaître et à comprendre le sens de cette référence littéraire que "plus tard au cours de [ses] études" (SS, 33) démontre que sa formation lui a permis désormais de comprendre ce que l'enfant n'a pas compris,... que la période idyllique de l'enfance ne dure pas longtemps, ni la clarté qui l'accompagne. Sa constatation "Son été n'a pas duré, et le mien n'a jamais vu le jour." (SS, 34), (qui se réfère aux effets de la mort de sa mère - et même à un niveau symbolique, de la mère patrie) fait ressortir le caractère 'tragique' de son existence en la comparant au bonheur trop court de son père et en l'insérant dans un cadre nostalgique par ce poème-interprétant.

La narratrice met également en italiques des noms et des passages tirés de textes littéraires dans une tentative de décrire le sens que prennent les rapports d'amour chez

Maxine. Elle se sert de la métaphore topologique, la "*Carte du Tendre*" (SS, 77) qui constitue une casuistique amoureuse relevant de la préciosité (début de XVIIe siècle), pour illustrer les sentiments qu'a Marcel pour Maxine. Cependant, cet interprétant, une sorte de narration du voyage amoureux qui devient un cliché, finit par permettre à la narratrice de montrer que Maxine "[a...] peur d'aimer, de [se] laisser aimer." (SS, 77) Encore une fois, la représentation en termes narratifs de ce 'voyage' lui sert de modèle pour expliquer ses propres expériences. Un passage où apparaît le nom d'un autre texte littéraire, qui est symbolique du comportement imprévisible de Maxine, est révélateur des sentiments qu'elle a envers Marcel: "De mon côté, je jugeais intempestive son arrivée au beau milieu de la lecture d'*Une Saison en enfer* qui convenait parfaitement à mon état d'esprit, ce soir-là." (SS, 75) Plus tard dans cette scène, la narratrice attribue son incapacité d'aimer Marcel à "la certitude de ne pouvoir aimer qu'un homme qui serait comme l'avait été [son] père d'autrefois" (SS, 78). Ce texte rimbaldien qui met l'accent sur le sens d'un signe "littéralement et dans tous les sens" (Rimbaud, 10) est représentatif du tempérament de Maxine qui ne fait qu'éloigner Marcel d'elle. Ces interprétants révèlent le statut ambigu des sentiments qu'a Maxine envers Marcel, voire envers n'importe quel autre homme que son père: l'absence de l'ambiance 'idéale' ou féerique qu'elle avait connue avec son

père dans son enfance nuit à sa capacité de développer des rapports d'amour.

La narratrice met pareillement en italiques plusieurs vers tirés de Baudelaire dans un dialogue entre Maxine et son père pour créer une inversion des perspectives d'amants:

> *Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,*
> *Ce beau matin d'été si doux:*
> *Au détour d'un sentier une charogne infâme*
> *Sur un lit semé de cailloux...* (SS, 140)

La narratrice-personnage se sert de cet interprétant qui provient du poème, "Une Charogne", pour confondre son père et Shaun "lorsque [ce dernier insiste] pour connaître [son] opinion sur quelque aspect d'une oeuvre" (SS, 139). Cette référence constitue cependant une critique de l'idéalisation retrouvée chez les romantiques anglais, "Woodsworth, Coleridge, Keats et Shelley" (SS, 139) dont son père et Shaun discutent. Au lieu de situer l'être humain en harmonie avec la nature pour dresser un portrait d'amants, le poème emploie une inversion du discours amoureux à des fins ironiques: la source de la beauté est le mal, le hideux, et de la charogne vient la vie. En même temps, par le discours rapporté de son père qui est une réplique aux propos de Maxine, la narratrice méprise son comportement en lui attribuant le caractère d'un vampire, c'est-à-dire d'un individu qui est rongé de chagrin et qui dépend excessivement des autres pour son bonheur:

> *Je suis de mon coeur le vampire,*
> *- Un de ces grands abandonnés*
> *Au rire éternel condamnés,*
> *Et qui ne peuvent plus sourire!* (SS, 140)

Le poème, "L'Héautontimorouménos", dont ce passage est tiré révèle que le père de Maxine la perçoit comme "la victime et le bourreau" (Baudelaire, 99) de sa personne: son refus de se laisser aimer par d'autres finit par la dépourvoir de son propre épanouissement. Le père de Maxine, qui est conscient des effets de la mort de sa mére (et même de la mère patrie), veut qu'elle retrouve son 'bonheur perdu' en lui faisant remarquer qu'elle se comporte comme, "*un de ces grands abandonnés (...) qui ne peuvent plus sourire!*" (SS, 140). Cette réplique de la part du père de Maxine signale qu'il est, à l'insu de celle-ci, au courant du chagrin qu'elle éprouve face aux événements 'négatifs' ou 'tragiques' dans son passé parce qu'il en a également fait l'expérience. Mais, à la différence de Maxine, il a su les accepter.

La narratrice a à la fois recours à d'autres genres d'interprétants, c'est-à-dire à des références bibliques, pour montrer l'effet qu'a ce discours sur elle après que son père et sa belle-mère la "[placent] chez les religieuses pour compléter [son] éducation." (SS, 78) Dans un premier cas, elle s'en sert pour indiquer qu'elle n'arrive pas à oublier ou à quitter le monde mythique ou idyllique de son enfance:

> Je n'ai rien dit par pudeur, par crainte aussi de paraître ridicule et enfantine. Vingt ans n'est-il pas l'âge de l'avenir? A vingt ans, n'a-t-on pas rendu au passé ce qui lui est dû? "Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu!" Et ne le relègue-t-on pas dans un coin de la mémoire quitte à le voir resurgir au moment où l'on s'y attend le moins? (SS, 78)

Par cet interprétant, la narratrice révèle que Maxine ne voulait rien divulguer à Marcel au sujet du "bonheur perdu"

(SS, 78) avec son "père [d']autrefois" (SS, 78) pour ne pas "paraître ridicule et enfantine" (SS, 78). Son emploi de la référence biblique, "Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu>>" (SS, 78)(Mt. 22: 21) pour décrire le fait qu'elle cache son enfance à Marcel, pourrait cependant indiquer qu'elle attribue sa difficulté de franchir le seuil du monde adulte au discours religieux qui lui aurait caché le 'mal'. Le rapport d'amour entre Marcel et Maxine auquel la narratrice se réfère par cette référence lui permet de faire allusion à l'intégration de deux domaines distincts qui s'effectuent chez Maxine: elle est représentative de la fragmentation qui devient de plus en plus saillante chez ce personnage tiraillé entre le passé (le monde de l'enfance) et le présent (le monde adulte).

Ce genre d'interprétant apparaît également en italiques dans deux phrases qui font allusion à son désir de se suicider, justement pour en saisir l'ambiguité. L'interprétant, "*Consummatum est*" (SS, 14) (Jean 19:30) se retrouve avec des verbes au futur au début du roman là où la narratrice-personnage évoque une scène dans laquelle elle est à Vancouver après la mort de son père. Cet interprétant qui est parmi les derniers mots du Christ, signifie que 'tout est consommé', que le Christ a vécu son destin jusqu'à la fin. Elle situe de cette façon son désir de se suicider qui constitue un 'fait accompli' (du moins dans sa fantaisie) dans le cadre d'une tragédie:

> Le tube de verre dans la poche de mon maillot (...) mettra [les Erinnyes] en fuite avant la nuit, et je

> pourrai m'allonger une dernière fois sur les rochers que recouvre en fin d'après-midi la marée haute et leur jeter à la face: *Consummatum est*! Voilà! C'en est fini! (SS, 14)

Mais, ce même interprétant est transposé plus tard dans l'histoire dans un autre contexte où les verbes sont au conditionnel: c'est le moment où elle reçoit des nouvelles au sujet de son père qui est à l'hôpital à Edmonton, ce qui implique que son désir hypothétique de se suicider est quelque peu adouci: "Je quitterais cette chaise longue; quelques pas et je m'allongerais sur ce rocher à fleur d'eau. Et ce serait fini. *Consummatum est!*" (SS, 128) Cet interprétant finit par rendre ambigu le statut de son désir de se suicider: dans l'ordre chronologique des événements de son vécu empirique, on passe d'une hypothèse à un fait tandis que l'inverse se produit d'après la chronologie apparente du texte. La narratrice a ainsi recours à des références bibliques pour se référer à son désir de se suicider qui se concrétise après la mort de son père. Incapable d'accepter son décès de la façon que le discours religieux lui avait appris à faire,

> car ton père ne reviendra plus s'étendre dans cette chaise longue où tu te recroquevilles comme pour y chercher un reste de chaleur humaine, de sa chaleur à lui (SS, 18),

elle le contrarie en songeant au suicide. A ce niveau, la narratrice critique le discours religieux pour lui avoir caché le côté désagréable de la vie.

La narratrice cite et met aussi en italiques des mots et expressions qui relèvent du domaine du vécu empirique de

Maxine Lefebvre: de nombreux discours ont contribué à la constitution de son identité. Elle intègre ces discours et idéologèmes à l'intérieur de son récit par des discours rapportés qui renvoient à divers milieux sociaux et par les noms attribués au personnage de Maxine Lefebvre. La narratrice établit ses origines par l'intermédiaire de ce genre de renvoi, c'est-à-dire par le discours rapporté de son père:

> A quoi songeait alors mon père? Rien chez cet échassier au cou mince, au long bec, ne pouvait lui rappeler les modestes oiseaux de la plaine, "ceux d'chez nous", comme il disait. Le *bald-headed eagle* du Pacifique et sa fausse calvitie n'ont rien de commun avec les oies sauvages et leur sillage dans le ciel d'automne de l'Alberta. (SS, 11-12)

Cependant, les propos de son père n'indiquent pas seulement le lieu de provenance de Maxine. La narratrice n'arrive qu'à faire allusion aux "oies sauvages (...) de l'Alberta" (SS, 12) que le père de Maxine appelle "<<ceux d'chez nous>>" (SS, 12) par "le *bald-headed eagle* du Pacifique et sa fausse calvitie" (SS, 12) qui se retrouve dans l'espace physique où elle est en train de relater son histoire. La construction qui se manifeste par "le *bald-headed eagle* du Pacifique [qui a une...] fausse calvitie" (SS, 12) signale qu'un signe ou qu'un ensemble de signes ne renvoient pas de façon mimétique ou transparente à une 'réalité', c'est-à-dire à ce qu'ils sont censés désigner. La narratrice-personnage qui est à la quête du sens de sa vie fait ainsi remarquer l'ambiguité qui se retrouve au coeur même du langage: les diverses formes discursives et narratives (les genres, les voix énonciatives,

les systèmes référentiels) qui semblent ordonner les événements dans sa vie symbolisent ce caractère illusoire du langage. Elles ne font en fait que représenter les éléments disparats dans la vie de ce personnage (la discontinuité) qui la poussent au désespoir, au suicide.

Un autre discours rapporté qu'intègre la narratrice à l'intérieur de son récit provient du grand-père de Maxine et sert à révéler les origines de son père:

> Maintenant, j'écoutais mon père revivre son enfance au Québec, dans la ferme paternelle, son chagrin lorsqu'il avait fallu la quitter pour continuer ses études comme le désirait le vieux paysan qui, sachant à peine signer son nom, s'était juré que ses enfants "auraient de l'instruction. (SS, 58)

Le père qui travaillait dans une ferme dans sa jeunesse incarne 'l'idéologie canadienne-française' selon laquelle le travail de la terre, la religion catholique, et la langue française étaient de première importance. Cependant, le fait qu'il a dû quitter cette ferme par "chagrin" (SS, 58) établit un parallèle avec sa fille, Maxine, qui a éprouvé de la difficulté à franchir le seuil du monde adulte où elle devait apprendre à s'affirmer auprès des autres. La narratrice met l'idéologème, "<<[avoir] de l'instruction>>" (SS, 58) entre guillemets, pour souligner les origines et les valeurs associées à cette expression: tout comme son grand-père et son père, elle prend à son tour conscience de la valeur de l'éducation et du fait qu'il s'agit d'un mécanisme d'avancement social et économique au moment où elle est en train de relater son histoire. Ce n'est qu'en maintenant

leurs valeurs, en l'occurence canadiennes-françaises, qu'elle arrive à créer son propre mythe à l'égard de sa vie.

La narratrice cite également des noms attribués au personnage de Maxine Lefebvre pour faire ressortir les différentes facettes de sa personnalité. La citation liminaire du roman qui provient du poème baudelairien, "L'homme et la mer", pose dès le début une sorte de modèle conceptuel de la problématique qui est amplifiée dans la narration:

> *Homme libre, toujours tu chériras la mer!*
> *La mer est ton miroir; tu contemples ton âme*
> *Dans le déroulement infini de sa lame,*
> *Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

La mer symbolise ainsi une ouverture, un lieu où Maxine est en liberté. Cependant, "la mer est ton miroir; tu contemples ton âme/Dans le déroulement infini de sa lame", se réfère au texte où la narratrice tente de donner un sens aux événements dans sa vie. C'est par l'intermédiaire de cette "mer", c'est-à-dire des innombrables discours qui s'entrelacent dans le texte littéraire qu'elle arrive à représenter le caractère "amer" ou le tempérament de Maxine. De là, les noms que lui donnent ses parents, "Sauvageon" (SS, 20) et "loup" (SS, 39), soulignent que le penchant qu'elle a pour la nature est non seulement représentative de la difficulté qu'elle éprouve à quitter le monde idyllique de l'enfance, mais également de son intérêt à maintenir ses valeurs canadiennes-françaises. La narratrice a aussi recours à une inversion sémantique ironique pour intégrer la perception fausse (externe) qu'avaient les gens d'elle au moment où elle, qui était

devenue "<<Docteur de l'Université de Paris>>" (SS, 127), est en train de relater l'histoire de sa vie: "Et nul au monde ne se doutera qu'un crime a été commis, que la "fille modèle" baigne dans le poison qu'elle secrète." (SS, 14) La narratrice, qui juxtapose par la suite sa propre perception d'elle-même ('une source de poison') par des astérisques qui indiquent un changement de narration, révèle le fondement de sa culpabilité qui l'a induite à vouloir se suicider:

> J'ai bien dit: "la criminelle", car je l'ai tué aussi sûrement que si je l'avais poignardé.
> Comme j'ai tué Angela, et peut-être bien Marcel. Et les autres. Car on tue aussi bien l'âme que le corps. (SS, 14)

Elle attribue de cette façon son refus d'aimer et de se laisser aimer par les autres à son comportement enfantin (là où elle n'essaie pas d'accepter les autres). Les noms que lui donnent Alice et Marcel font davantage allusion à son incapacité de grandir ou à sa vision 'restreinte' du monde. Alice se moque du statut de sa belle-mère qui l'appellera "<<ma fille>>" (SS, 63) pour, en fin de compte, diminuer Maxine parce qu'elle aura de la difficulté à accepter celle-ci. Marcel, lui, la perçoit comme une "<<sauvage>>" (SS, 84), car elle "[a...] peur d'aimer, de [se] laisser aimer" (SS, 77) et est "incapable (...) [d'admettre les autres] dans [son] intimité." (SS, 15). La narratrice emploie ainsi le discours qui relève de la nature et divers noms pour représenter, de nouveau, le fait que Maxine qui avait refusé de grandir se voit obligée de subir les conséquences de ses actions à l'âge de trente-huit ans, moment où elle est

finalement arrivée (à l'aide de sa formation) à comprendre pourquoi elle n'a jamais pu s'affirmer auprès des autres autrefois.

En somme, la narratrice a recours à diverses références intertextuelles, c'est-à-dire à des bribes de discours tirés de toutes parts, dans une tentative de donner un sens fixe, une cohérence à sa vie. La discontinuité qui se manifeste dans la présentation typographique du texte en est représentative: les blocs narratifs séparés par des astérisques, la 'confusion' générique, et les jeux énonciatifs se retrouvent répétés de la même façon dans son emploi de divers interprétants. Les formes narratives, c'est-à-dire les catégories génériques, les positions énonciatives et les références intertextuelles sont en concurrence l'une avec l'autre dans la recherche d'un sens fixe à sa vie au moyen d'une casuistique quasi-jésuite: leur discontinuité et leur apparence fragmenté sont représentatives du désir qu'a Maxine de se suicider. Cependant, son emploi de références intertextuelles, c'est-à-dire de discours des autres, coïncide avec sa personnalité qui cherche à éviter toute responsabilité en refusant le monde adulte. La narratrice qui a appris à s'approprier du langage des autres pour faire connaître sa 'réalité' se sert de l'intertextualité, un emploi du langage où un sens en cache un autre, à la même fin que les diverses catégories génériques et perspectives énonciatives dans son récit. Tente-t-elle de censurer l'histoire du personnage de Maxine

Lefebvre pour éviter de faire une anecdote de sa vie en tant qu'auteure? Quelle est l'importance du décalage entre le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire? Fantaisie et réalité s'y mêlent...

CONCLUSION

Le *deux [sic] ex machina* des Anciens
n'a pas daigné apparaître.
De sorte que je ne sais plus si
ce n'est pas une mauvaise comédie
que j'ai vécue.

Marguerite Primeau, *Sauvage-sauvageon*,
p. 158.

Les formes génériques, les diverses voix énonciatives et les références intertextuelles auxquelles la narratrice a recours pour donner un sens à la vie de Maxine Lefebvre sont représentatives de la fragmentation, et de la discontinuité qui se retrouvent chez Maxine et qui la poussent au désespoir, au suicide. Le questionnement de 'la catégorie générique' de ce texte, des différents points de vue ou voix énonciatives et des discours nombreux (les différentes références intertextuelles) qui ont contribué à la constitution de son identité soulèvent en quoi sa vie se prête à plusieurs interprétations. La stratégie narrative de la tragédie qu'elle emploie pour relater l'histoire de sa vie et qui est constamment remise en question par l'intervention d'autres catégories génériques met en relief les problèmes qui se manifestent au moment où il est question de la textualisation de sa vie - comment devra-t-elle représenter chaque événement qui a eu lieu au cours de sa vie? Les diverses voix énonciatives, à leur tour, servent à remettre en question le statut ou les dires d'un mode épistémologique ou d'un point de vue par rapport à un autre dans ce texte qui est l'histoire de sa vie. La remise en question continuelle des discours émis par les voix externes du 'tu' et du 'il' par le 'je' ou la narratrice lui permet de faire l'analyse des discours qui, de fait, lui ont permis de s'épanouïr. La narratrice se sert également des références intertextuelles, le langage emprunté des autres, dans une tentative de représenter le cadre de son expérience. L'emploi diminué de

références mythologiques qui cède la place à l'emploi graduel de références littéraires représente que c'est par sa formation que Maxine arrive à franchir le seuil du monde adulte. Sa formation telle que le symbolisent les références littéraires et bibliques ainsi que les autres idéologèmes, lui permet de mieux comprendre son comportement d'autrefois. Elle, qui refusait le monde adulte (ou la présence des autres) ne se définissait pas par ceux qui faisaient partie de son univers: en conséquence, elle ne prenait pas ses responsabilités envers eux et envers elle-même. Ce n'est qu'en donnant rétrospectivement un sens à sa vie par ces diverses formes narratives qui constituent les idées/langage des autres qu'elle parvient à en comprendre l'importance: "Si j'avais essayé de pardonner ou au moins de comprendre, les choses auraient-elles été différentes?" (SS, 158). Cependant, la façon dont elle perçoit sa vie demeure tragique:

> Mais j'étais Sauvageon, Sauvage-Sauvageon. C'est ce que je suis en ce moment qui doit mettre le point final à une vie aussi inutile que les bouts de branches desséchés et déposés à côté de moi. (SS, 159)

La narratrice-personnage qui n'arrive toujours pas à voir les choses autrement... finit par se suicider: "j'arrive! le temps d'avaler d'un coup ces ampoules couleur de sang..." (SS, 159). Elle ne trouve pas 'la cause' du désir qu'elle a à se suicider, mais plutôt les causes...car "il n'y a de [<u>réponse</u>] à rien" (SS, 158) tel que l'affirme la voix externe, le 'il', qui observe et qui n'entre pas dans les

pensées 'suicidaires' de Maxine Lefebvre à la fin du texte. Mais, cette voix externe, qui croit toujours que "Maxine (...) dort" (SS, 159) rend non seulement la question du suicide ambigu. Elle signale, à la fois, la présence d'un malentendu entre les discours externe du 'il' et interne du 'je' qui aurait induit Maxine à se suicider. L'emploi de diverses techniques narratives qui soulève l'importance des interprétations multiples dans ce roman remettent en question la notion de la représentation 'juste' pour faire ressortir les effets nuisibles d'une vision 'restreinte' du monde. De cette façon, un parallèle s'établit entre *Sauvage-sauvageon* et *Le torrent* d'Anne Hébert où le personnage principal, François Perrault, se suicide à la fin de l'histoire d'un point de vue physique (mimétique) tandis que d'un point de vue intellectuel (sémiotique), le suicide est représentatif du fait qu'il a fini par devenir fou après avoir eu à subir l'influence autoritaire et religieuse de sa mère. Dans la mesure où Maxine, à l'âge de trente-huit ans, arrive à comprendre (à l'aide de sa formation) les effets nuisibles d'une mentalité qui n'admet pas les différences ou la présence de 'l'autre', le suicide symboliserait-il le potentiel de la disparition d'une culture dans un milieu hétérogène où les gens se comporteraient de la même façon que Maxine Lefebvre?

BIBLIOGRAPHIE

Angenot, Marc. *1889: Un état du discours*. Longueil, Quebec: La Préambule, 1989.

---. "L'<<intertextualité>>: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel." *Revue des sciences humaines* 189 (1983): 121-135.

---. "Les idéologies ne sont pas des systèmes." *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* 11.2-3 (1991): 181-202.

Barthes, Roland. *Essais Critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

Benveniste, Emile. "L'appareil formel de l'énonciation." *Langages* 17 (1970): 12-18.

Braun, Sidney D. *Dictionary of French Literature*. Ed. Sidney D. Brown. Totowa, NJ: Littlefield, Adams, 1965.

Beaumarchais, Hubert de et al. *Dictionnaire des littératures de langue française*. 3 vols. Paris: Bordas, 1984.

Bourboulon, François. "Compte-rendu de Sauvage-sauvageon." *Le soleil de Colombie* (26 avril 1985).

Carlier, Marie. *Baudelaire. Les fleurs du mal: 10 poèmes expliqués*. Paris: Hatier, 1985.

Dubé, Paul. "La métaphore théâtrale dans *Sauvage-sauvageon* de Marguerite Primeau." *Héritage et avenir des francophones de l'ouest*. Les actes du cinquième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'ouest tenu au Collège St-Thomas More, Université de la Saskatchewan, les 18 et 19 octobre 1985. Ed. Monique Genuist, Paul Genuist, Frann Harris, et Jean-Guy

Quenneville. Muenster, Saskatchewan: St. Peter's Press, 1985: 37-51.

---. "Portrait d'auteur: Marguerite Primeau." *Francophones d'Amérique* 1.1 (1991): 125-132.

Dubois, Jean. "Enoncé et énonciation." *Langages* 13 (1969): 100-110.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.

Duffy, Jean H. *Butor: La modification*. London: Grant & Cutler Ltd., 1990.

Génette, Gérard. *Figures of literary discourse*. New York: Columbia University Press, 1982.

---. *Palimpsestes: la littérature au second dégré*. Paris: Seuil, 1982.

Harvey, Carol J. "Compte-rendu de *Sauvage-sauvageon*." *Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest* 21 (octobre 1985): 30-31.

Hébert, Anne. *Le torrent*. 1950. Ville Lasalle, Québec: Hurtubise, 1976.

Knutson, Simone. "Voix et lumières dans *Sauvage-sauvageon* de M.-A. Primeau." *Canadian Literature* 119 (1988): 73-81.

Kristeva, Julia. "Le mot, le dialogue et le roman." *Séméiotikè*. Paris: Seuil, 1969: 143-173.

Larousse. *Dictionnaire des noms communs en couleur*. Paris: Club France Loisirs, 1993.

Lecointre, Simone et Jean Le Galliot. "Le je(u) de l'énonciation." *Langages* 31 (1973): 64-79.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Lemaître, Henri. *Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone*. Paris: Bordas, 1985.

Loiselle, Donald. *Le mauvais sauvage chez Constantin-Weyer*. M.A., Université de l'Alberta, 1994.

Maingueneau, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3 ed. Dominique Maingueneau. Paris: Dunod, 1993.

---. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.

Moisan, Clément. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

Molière. *Les précieuses ridicules*. Paris: Librairie Larousse, 1970.

Paquin, Michel et Roger Reny. *La lecture du roman*. Beloeil, Québec: Editions de la Lignée, 1984.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1980.

Primeau, Marguerite A. *Dans le muskeg*. Montréal: Fides, 1960.

---. Lettre à Gabrielle Baillargeon. le 24 novembre 1980. Provincial Archives of Alberta, Edmonton.

---. "La maison d'autrefois." *L'ouest en nouvelles*. By Hubert Balcaen et al. Saint-Boniface, Manitoba: Plaines, 1986. 59-104.

---. *Maurice Dufault, sous-directeur*. Saint-Boniface, Manitoba: Plaines, 1983.

---. *Sauvage-sauvageon*. Saint-Boniface, Manitoba: Plaines, 1984.

---. "Le totem." *Journal of Canadian Fiction* 33 (1982): 18-26.

---. *Le totem*. Saint-Boniface, Manitoba: Plaines, 1988.

Riffaterre, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

---. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Rimbaud, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris: Gallimard, 1984.

Ross, Kristin. *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, Theory and History of Literature, vol. 60. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Saint-Pierre, Annette. "Marguerite-A. Primeau." *Répertoire littéraire de l'Ouest canadien*, Ed. Annette Saint-Pierre. Saint-Boniface, Manitoba: Avant-Garde, 1984: 287.

Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: France Loisirs, 1991.

Simard, Jean-Paul. *Guide du savoir-écrire*. Montréal: Les éditions Ville-Marie et de l'homme, 1984.

Smith, Donald B. "A History of French-Speaking Albertans." *Peoples of Alberta: Portraits of Cultural Diversity*, Ed. Howard and Tamara Palmer. Saskatoon, Saskatchewan: Western Producer Prairie Books, 1985: 84-108.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Tessier, Jules. "La dialectique du conservatisme et de l'innovation dans l'oeuvre de Marguerite Primeau." *Les outils de la francophonie*. Les actes du sixième colloque du centre d'études franco-canadiennes de l'ouest tenu à Richmond, Colombie-Britannique, les 10 et 11 octobre, 1986. Ed. Monique Bournot-Trites, William Bruneau, Robert Roy. Saint-Boniface, Manitoba: CEFCO, 1988: 186-204.

Todorov, Tzvetan. "Les catégories du récit littéraire." *Communications* 8 (1966): 131-157.

Villers, Marie-Eva de. *Multidictionnaire des difficultés de la langue française*. Montréal, Québec: Editions Québec/Amérique, 1982.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins, 1978.

Whitfield, Agnès. "L'énonciation: théories et applications récentes." *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry* 4.1 (1984): 59-70.